

JOHAN HALVORSEN

(1864–1935)

*En undersøkelse av hans kunstneriske virke
og en stilistisk gjennomgang av hans
komposisjoner*

**Med en tematisk verkoversikt og en kronologisk
fortegnelse over Halvorsens konsertvirksomhet**

Avhandling for ph.d.-graden

i musikkvitenskap

Øyvin Dybsand

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

2016

Bind 1

Innhold

Bind 1

Innhold	5
Forord	11
Formalia	15
Liste over forkortinger	17
Innledning	27
Ettermælet – Har kapellmester Halvorsen overskygget komponisten Halvorsen?	31
Historiografiske og estetiske perspektiver	34
Musikalske mesterverk eller bruksmusikk – begge deler eller verken eller?	36
Diskurser i Halvorsens samtid som forutsetning for å forstå verkene	41
Kildematerialet	44
Disposisjon	47
Del 1: Bakgrunn og formende år 1864–89	55
1.1 Oppvekst i Drammen 1864–79	57
Familie og slektsbakgrunn	57
Musikkopplæring hos Christian Jehnigen 1875–79	62
1.2 Militær- og teatermusiker i Kristiania 1879–83	73
Hallingdal Bataljons Marsch (<i>Verk 1</i>), Halvorsens første bevarte komposisjon	77
Gjestespill i hjembyen, morens død, avskjed med brigademusikken våren 1880	82
Teatermusiker ved Christiania Folketheater i Møllergata 1880–81	85
Teatermusiker i Kristiania og på turné 1881–82 – debut som fiolinsolist i Drammen	87
Sommerengasjementer ved kurbadet i Sandefjord	91
Forlovelse med Elise Svendsen og komposisjoner tilegnet henne	92
Teatermusiker i Kristiania, Trondhjem og Bergen 1882–83	104
Kristiania-debut som fiolinsolist høsten 1883	108
1.3 Fiolinstudier i Stockholm 1884–85	110
Halvorsens musikalske utdanning ved musikkonservatoriet i Stockholm	110
Teatermusiker i Stockholm 1884–85	113
Annen konsertaktivitet i Stockholm våren 1885	118
Halvorsens eksamen	119
Siste sommer i Sandefjord 1885	120
1.4 Konsertmester i Harmonien i Bergen 1885–86	121
De første konsertene i Bergen høsten 1885	122

Innhold

Halvorsens sosiale liv i Bergen	126
Halvorsens første egne konserter i januar 1886.....	128
Andre konserter vinteren 1886.....	130
Foreløpig avskjed med Bergen våren 1886.....	131
1.5 Studietid i Leipzig 1886–88.....	133
Student ved Das Königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig	136
Foreløpig farvel med Leipzig	142
Sensasjonell debut i Kristiania våren 1887	143
Konserter i Norge sommerhalvåret 1887	147
Vennskap med Grieg i Leipzig høsten 1887	150
Studier, opptredener og eksamen ved musikonservatoriet i Leipzig 1887–88.....	154
Avskjed med Leipzig våren 1888	157
1.6 Konsertmester og fiolinlærer i Aberdeen 1888–89.....	159
Sommeropphold i Norge 1888.....	162
Fiolinpedagog, konsertmester og solist i Aberdeen 1888–89.....	163
Stipendsøknad og avskjed med Aberdeen	167
Militærtjeneste i Norge sommeren 1889	169
Del 2: Halvorsens første utgitte komposisjoner – Helsingfors 1889–93	171
2.1 Fiolinlærer og kammermusiker i Helsingfors 1889–92.....	173
Musikklivet i Helsingfors og Halvorsens stilling som fiolinlærer i byen	174
Halvorsens første opptredener i Helsingfors høsten 1889	181
Utøvende virksomhet vinteren og våren 1890	185
Møte med Jean Sibelius i Helsingfors høsten 1890	187
Aulestad-opphold og en uheldig Serenade på Lillehammer sommeren 1890	188
2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner.....	192
Halvorsens musikalske ståsted ved inngangen til 1890-åra.....	192
6 Sange til Bjørnson-tekster, <i>Verk 4</i> (1889)	194
Halvorsens første komposisjon for sitt eget instrument, Suite for fiolin og piano, <i>Verk 5</i>	203
Egne konserter i Borgå og Helsingfors vinteren 1890–91 – og nye sangkomposisjoner.....	222
6 Stemningsbilder for fiolin og piano, <i>Verk 7</i>	223
Debut som orkesterkomponist og -dirigent våren 1891 – Rabnabryllap uti Kraakjalund	229
Mindre komposisjoner fra det siste året i Finland	236
2.3 Strykekvartett i e-moll, <i>Verk 12</i>.....	239
Verkhistorie.....	239
Analyse av strykekvartetts bevarte Andante-sats.....	241
En mislykket svenneprøve som komponist?.....	252

2.4 Studiereiser og turneer 1891–93	255
Opptreden som fiolinist og komponist i St. Petersburg sommeren 1891	255
Sommeropphold i Norge 1891	260
Konsertsesongen i Helsingfors 1891–92	261
Nytt besøk i St. Petersburg påsken 1892	264
Avskjed med Helsingfors våren 1892	266
Konserter i Norge høsten 1892	267
«I Seraillets Have», <i>Verk 14</i>	272
Studieopphold hos Albert Becker i Berlin vinteren 1893	273
Fiolinstudier hos César Thomson i Liège våren 1893	276
Sommeren 1893	277
Del 3: Dirigent i Bergen 1893–99	279
3.1 Kapellmester ved Den Nationale Scene i Bergen	281
Engasjementet av Halvorsen som dirigent i Bergen 1893	281
Halvorsens virke som kapellmester ved Den Nationale Scene 1893–99	284
Bojarernes Indtogsmarsch (<i>Verk 15</i>), Halvorsens største suksess noensinne	294
3.2 Dirigent og kammermusiker i Harmonien	304
Orkesterkonsertene i Bergen 1893–99	304
Halvorsens virke som fiolinist ved siden av dirigentvirksomheten i Bergen	314
Passacaglia (<i>Verk 16</i>) og andre verk for fiolin og bratsj	320
3.3 Nasjonale impulser under Bergensoppholdet	328
Bryllup med Annie Grieg og bryllupsreise til Hardanger sommeren 1894	328
Kretsen rundt Frants Beyer	331
Komposisjoner med røtter i folkemusikk	333
Nasjonal kormusikk	335
De første tre heftene med Norske Viser og Dandse, <i>Verk 24</i>	341
Dommer ved Vestmannalagets Kappleik paa Hardingfela 1896–98	349
Feiring av Griegs fødselsdag i Hardanger sommeren 1896	352
3.4 Musikken til <i>Vasantasena</i> (<i>Verk 25</i>), Halvorsens første større orkesterverk	355
Gjennomgang av mellomaktsmusikken	358
Lyktes Halvorsen i å gi <i>Vasantasena</i> -musikken en original eksotisk Tone?	365
<i>Vasantasena</i> -suiten som selvstendig konsertnummer	379
3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen	387
Studieopphold i Berlin og fyrstelig gjest ved Wagner-festspillene i Bayreuth 1896	387
Norske Viser og Dandse, hefte 4–5, <i>Verk 28</i> (1896)	392
Norske danser nr. 1 og 2, <i>Verk 29</i>	396
Air norvégien, <i>Verk 30</i>	400

Innhold

Danse visionaire, Mosaïque og andre komposisjoner fra slutten av 1890-åra.....	411
3.6 Store feststunder, men også tilbakeslag mot slutten av Bergens-perioden	429
Reise til Kristiania, København, Paris og London våren 1898	433
Musikkfesten i Bergen sommeren 1898	437
Halvorsens siste sesong i Bergen 1898–99	450

Bind 2

Del 4: Kapellmester ved Nationaltheatret – Norges ledende dirigent 1899–1919 ...461

4.1 Halvorsens ansettelse som kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania 1899	463
Bakgrunn	463
Strid rundt tilsettingen av kapellmester ved Nationaltheatret.....	466
Organiseringen av Nationaltheatrets Orkester – Utenlandsreise for å skaffe flere musikere.....	479
Avskjed med Bergen våren 1899	482
4.2 De første sesongene ved Nationaltheatret	485
Halvorsens forberedelser sommeren 1899.....	485
Innvielsen av Nationaltheatret 1899.....	487
Under Bjørn Bjørnsons lederskap ved Nationaltheatret	489
Symfonikonsserter og operaforestillinger ved Nationaltheatret.....	493
4.3 Halvorsens mellomakts- og scenemusikk 1899–1904	504
Norsk Festouvertüre, <i>Verk 40 nr. 1</i>	504
Over Ævne	517
Gurre (<i>Verk 43</i>), 1900	518
Tordenskjold (<i>Verk 47</i>), 1901.....	524
Kongen (<i>Verk 52</i>), 1902.....	526
Dronning Tamara (<i>Verk 57</i>), 1903–04.....	533
4.4 Nytt møte med hardingfelemusikk og viktigste frukt av det: <i>Fossegrimen</i>	541
Slåttetranskripsjoner etter Knut Dahle høsten 1901	541
Tilblivelsen av <i>Fossegrimen</i>	548
Musikken til <i>Fossegrimen</i> , <i>Verk 62</i>	555
4.5 Rike og arbeidssomme kapellmesterår 1905–11.....	592
Unionsoppløsning og krigsfrykt – Østerdølsmarschen og Christian Fredrik	592
Vanskelige år for Nationaltheatret 1905–07	596
Grieg og Halvorsen – et nært vennskap mellom to svært forskjellige personligheter	605
Kantate ved Kroningen i Trondhjems Domkirke 22. juni 1906, <i>Verk 77</i>	611
Den siste ære for Grieg	615
Blomstrende operadrift ved Nationaltheatret under Vilhelm Krag's ledelse 1907–11	618
Komposisjoner i mindre format 1907–13.....	625

Innhold

Fiolinkonserten, <i>Verk 86</i>	628
Komposisjoner til Roosevelt og Bjørnson (1910).....	636
4.6 Musikk fra Gamle Dage: <i>Suite ancienne, Verk 98 (1911)</i>	639
1. Intrata.....	641
2. Air con variazioni	646
3. Gigue	649
4. Sarabande.....	651
5. Bourrée.....	651
Oppsummering	653
4.7 Travle år 1911–19	655
Teatermusikk 1911–19	655
Operadriften ved Nationaltheatret 1911–19.....	667
Norges ledende orkesterdirigent.....	680
Sporadiske utenlandsopptredener og besøk fra utlandet.....	688
Aktiv fiolinist og bratsjist 1912–19.....	691
Del 5: Symfoniker for ettermælets skyld? 1919–35	697
5.1 Dirigent i det Filharmoniske selskap 1919–20	699
Lønnskonflikt og dirigentstrid rundt etableringen av konsertorkester i Kristiania 1919.....	699
Halvorsens konserter med det Filharmoniske selskaps orkester 1919–20.....	719
2 Norske rapsodier for orkester, <i>Verk 126</i>	727
Bitter avskjed fra Filharmonien 1920.....	749
5.2 Tilbake som Nationaltheatrets kapellmester 1920–29.....	758
Sørlandssommer og Skjærgårdsviser (<i>Verk 129</i>)	759
Teatermusikk 1920–21 – Ruy Blas, Macbeth, Bergensiana og Hamlet	765
Teatermusikk 1921–22 – Cyrano de Bergerac, Sorte svaner og Mascarade.....	769
Musikk til barnekomedier	775
5.3 De tre symfoniene – kulminasjonen av Halvorsens livsverk?	783
Det kan så menn være at det var unødvendig – for andre	783
Symfoni nr. 1, 1. sats	787
Symfoni nr. 2, 1. sats	798
Symfoni nr. 3, 1. sats	803
Symfoniens plass i Halvorsens produksjon.....	825
5.4 Epilog	829
Kilder	837
Litteratur	839
Korrespondanse	849
Annet arkivmateriale.....	855

Bind 3

Innhold	5
Oversikt over Halvorsens komposisjoner	7
Kilder	9
Ordning av scenemusikken.....	12
Verknummerering, rekkefølge og presentasjonsform.....	15
Forkortinger brukt i noteeksempler og verkgjennomgangen.....	18
Verkfortegnelse med noteeksempler (173 verk).....	19
Halvorsens arrangementer av andre komponisters musikk	69
Oversikt over folketoner benyttet av Halvorsen.....	73
Halvorsens komposisjoner ordnet etter besetning.....	76
Halvorsens komposisjoner ordnet kronologisk	80
Fonogram med innspillinger av Halvorsens komposisjoner	85
 Kronologisk oversikt over Halvorsens konsertvirksomhet.....	 91
 Registre	 349
Oversikt over musikk som ble oppført av Halvorsen.....	351
Verkregister (omtale av Halvorsens musikk i bd. 1 og 2)	417
Person- og stedsregister (med kortfattede, biografiske opplysninger)	423

Forord

For meg er Johan Halvorsen en komponist som alltid har «vært der». Den anslående «Bojarernes indtogsmarsch», som stadig var å høre i radioen som kjenningsmelodi for «Ønskekonserten», festet seg i mitt musikalske minne lenge før jeg begynte å få et bevisst forhold til musikk. Seinere lærte jeg flere komposisjoner av Halvorsen å kjenne ved å lytte til det som var innspilt på LP-er fra Norsk kulturråds klassikserie. Jeg fikk også sjansen til å bli kjent med et Halvorsen-verk som utøvende musiker, da jeg som trombonist i Gjøvik junior-orkester var med på å framføre Norsk rapsodi nr. 1 ved festivalen «Jugend und Musik» i Wien i 1979. Interessen var for alvor vekket, og Halvorsens navn hadde festet seg som en komponist jeg skulle ha et aktivt forhold til gjennom hele livet.

Et drøyt tiår seinere begynte å se meg ut mulige prosjekter for en mulig doktorgrad i musikkvitenskap. Etter å ha fordypet meg i kammermusikk av den tyske komponisten Max Reger i hovedfagsoppgaven, var jeg fast bestemt på å arbeide innen norsk musikkhistorie. Halvorsen ble svært raskt sirklet inn som den mest aktuelle å søke stipend for å skrive om, siden hans friske og mangefasetterte musikk virket forlokkende også i en vitenskapelig sammenheng. Av en for meg ufattelig grunn var det ennå ingen som hadde fordypet seg akademisk i Halvorsens musikk utover hovedfagsnivå. Det var heller ingen som hadde skaffet seg oversikt over alt han hadde komponert, og alt han hadde vært delaktig i gjennom sitt virke som musiker og dirigent. Ved å bruke Halvorsen som eksempel kunne jeg dermed – ved siden av å analysere musikk av en spennende komponist – belyse en rekke forhold rundt norsk og internasjonalt musikkliv og musikkhistorie i den perioden han virket. Min aller første og største takk må derfor – post mortem – gå til Johan Halvorsen som har gjort avhandlingen til et interessant og stimulerende prosjekt gjennom alle faser av arbeidet, som har strukket seg i rykk og napp med aktive og passive faser fra 1992 og fram til i dag.

En stor takk går også til Halvorsens etterkommere, ikke minst hans yngste sønn, Stein Grieg Halvorsen (1909–2013), som fra første stund viste stor interesse og entusiasme for prosjektet. Våre mange og lange samtaler om faren har vært usedvanlig inspirerende under arbeidets gang. Han har latt meg få et uvurderlig og levende innblikk i personen Johan Halvorsen og også latt meg lese familiebreve og «se» andre «personlige minner» som malerier, bilder og annet. Også Steins kone, Vibeke, og hans sønn, Stein Johan, skal ha stor takk for å ha videreført Steins entusiasme og velvillighet overfor prosjektet i seinere år. Jeg vil takke både dem og tre andre av Halvorsens barnebarn, Rolf Grieg-Halvorsen,

Kari Ingebrigtsen og Nina Eek, for ved forskjellige anledninger å ha møtt opp og vist stor interesse ved forelesninger og andre arrangementer under arbeidets gang.

Utenom familien Grieg Halvorsen vil jeg rette en stor takk til tidligere NRK-medarbeider Jan Eriksen og grunnlegger av Johan Halvorsen Selskapet, Knut Strøm Andersen, som begge har bidratt med opplysninger, materiale og ikke minst smittende entusiasme rundt alt som har med Johan Halvorsen å gjøre.

Jeg vil også takke alle musikere som jeg har samarbeidet med rundt oppførelser og innspillinger av Halvorsens musikk, framfor alle Ole Christian Revholt, Per Kristian Skaland, Kristin Rustad Høiseth, Terje Mikkelsen, Bjarte Engset og Bergen Filharmoniske orkester ved Oddmund Økland (leder av programkomiteen). En ekstra stor takk går til Birgitte Stærnes, Drammen, som til sin CD med fiolinverk av Halvorsen (→ *F 62*) rekonstruerte den bevarte strykekvartettsatsen tilbake fra orkester til opprinnelig besetning.

Spellemennene Sven Nyhus, Håkon Asheim og Magne Myhren* skal ha takk for nyttige konsultasjoner vedrørende slåttene og slåttstil i *Fossegrimen*. Jeg takker også Ivar Bøksle (Mandal) for konsultasjon rundt *Skjærgårdsviser*, Anne Helgesen, ekspert på mange av de barnekomediene som Halvorsen satte musikk til, journalist Rolf Erik Nielsen i *Aftenposten*, for «detektivarbeid» rundt «Sang for Kristiania», Dagfinn Th. Arntzen for oppklaring rundt sangen «Brønnøysund» og Frank Høgberg, lokalmusikkhistoriker i Kristiansand. Ellers vil jeg takke Olve Utne for givende faglige samtaler og diskusjoner rundt enkelte av problemstillingene, og både ham og Jørgen Hansteen for råd ad fiolintekniske detaljer.

Under arbeidets gang har jeg fått svært god hjelp i innen- og utenlandske arkiver, biblioteker og museer som jeg har besøkt og/eller fått tilsendt materiale og opplysninger fra. Nasjonalbiblioteket i Oslo har vært min aller viktigste kilde til stoff om og materiale etter Johan Halvorsen. Tusen takk til Øyvind Norheim, Inger Johanne Christiansen, Berit Fladmoe, Jorid Nordal Baumann, Anne Jorunn Kydland Lysdahl, Kirsti Grinde, Magne Seland og alle andre som i kortere eller lengre perioder har arbeidet ved tidligere Norsk musikkksamling, samt ved avis-samlingen, teatersamlingen, håndskriftsamlingen og ellers ved biblioteket. En stor takk også til Jørn Fossheim, som ikke bare har stilt sine elektroniske utgaver av Halvorsens symfonier til min rådighet, men også lett etter mulige manuskriptkopier av Halvorsens Fiolinkonsert i russiske arkiver og biblioteker. Av andre «arkivhjelpere» takker jeg Anne Kristin Rødal, Kari Jacobsen, Tone Nøtvik Jacobsen og Ellen M. Almaas i NRK, Reidar Sevåg og Hans-Hinrich Thedens

* Noen av dem jeg takker, har dessverre gått bort. Andre har gått av med pensjon, og mange har skiftet arbeidsgiver. Jeg nevner dem her i forhold til den funksjonen de hadde den gangen de gav meg assistanse og opplysninger, hovedsakelig på 1990-tallet.

ved Norsk folkemusikksamling, Tone Hoemsnes ved Nationaltheatrets bibliotek og Anne-Lise Svendsen ved Gjøvik historiske samlinger/Reidar Mjøens arkiv.

I Bergen har jeg fått god hjelp av bl.a. Nora Sætersdal, Unn Helliessen, Karen Falk Johannesen og Siren Steen ved Bergen offentlige bibliotek, Kari G. Losnedahl, Lene Teigen og Cathrin Olsen Løvfall ved Teaterarkivet (UiB), Knut L. Espelid ved Universitetsbiblioteket, historiker Inger Elisabeth Haavet (UiB) og Monica Jangaard (Edvard Grieg Museum, Troidhaugen). Takk til dere alle!

For god assistanse i Sverige takker jeg Pia Nyström (Kungliga musikalska akademien og Svenskt musikhistoriskt arkiv), Veslemøy Heintz (Svenskt musikhistoriskt arkiv), Birgitta Dahl (Musikmuseet/Statens musiksamlingar), Bergljot Krohn Bucht (Kungl. teaterns arkiv), Anita Brundahl (Kungliga Dramatiska Teaterns Arkiv och Bibliotek), Göran Blomberg (Stockholms stadsarkiv), Ingemar Oscarsson (Lunds Universitet) og Kerstin Sjölander (Svenskt Pressregister).

For fantastisk hjelp i København takker jeg Anita Dyrbye hos Edition Wilhelm Hansen og Anne Ørbæk Jensen ved Musikhistorisk Museum, videre Therese Høeg Jacobsen, Klaus Møllerhøj, Claus Røllum-Larsen, Rutte Hede-
mand og Karen Hjort Eriksen ved det Kongelige bibliotek.

Av finske hjelpere retter jeg en takk til Seija Lappalainen (Universitetet i Helsingfors), Karl-Magnus Roos (Sibelius-Akademiens arkiv), Inger Jakobsson-Wärn (Sibeliusmuseum, Åbo) og Ulf Söderblom (tidl. dirigent ved Finlands nasjonalopera). En hjertelig takk går til Marja-Liisa Sandbakken, som har oversatt en rekke avis-kritikker fra finsk til norsk.

En stor takk går til Svetlana Berkova, som på vegne av NRK, Johan Halvorsen Selskapet og dette prosjektet har samlet inn avis-kritikker fra i Nasjonalbiblioteket for Russland (St. Petersburg) og oversatt dem til engelsk.

Videre takker jeg prof. em. Hella Brock (Universität Leipzig) og Hildegund Rüger (arkivar ved Hochschule für Musik), som begge var til stor hjelp under mitt besøk i Leipzig. En tilsvarende takk går til Iain Beavan og resten av personalet ved Department of Special Collections and Archives, King's College, Aberdeen University Library.

For hjelp med tilsending av materiale takker jeg Lionel Carley (Delius Trust), Helen I.L. Smith og Anthony Hodges (Royal Northern College of Music, Manchester) og Alan Woolgar, Surrey (Schott & Co Ltd., London). Takk også til Philippe Gilson (Conservatoire Royal de Musique de Liège), og Nicole Dony (Musée de la Vie Wallonne i Liège), som begge (forgjeves) søkte etter materiale vedrørende Halvorsens studieopphold hos César Thomson våren 1893. Videre takker jeg Catalda Castellana, bibliotekar ved Koninklijke Bibliotheek i Haag for søk, kopiering og tilsending av kritikker fra ikke-digitaliserte nederlandske aviser.

En hjertelig takk går også til min kjære svigersønn, Rob de Meester, som har oversatt både disse og andre nederlandske kilder til engelsk.

Endelig vil jeg takke Andrew Homzy (professor em. ved Concordia University, Montreal) samt Pieter van Berkel og Kathleen McMorrow (Music Library, University of Toronto), alle tre for undersøkelser og tilsending av materiale etter Kathleen Parlow, som uroppførte Halvorsens fiolinkonsert.

En viktig forutsetning for arbeidet med avhandlingen har vært at jeg 1992–96 var universitetsstipendiat i et inspirerende fagmiljø ved daværende Avdeling for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, der jeg i ettertid har vært timelærer, og fra 2003 er universitetslektor i halv stilling. Jeg takker også Institutt for musikkvitenskap (som det nå heter) for to semestres lønnet forskningspermisjon i slutfasen av arbeidet (høsten 2010 og høsten 2014).

Av alle gode tidligere og nåværende kolleger tilknyttet instituttet vil jeg rette en særlig takk til Arvid O. Vollsnes, Asbjørn Ø. Eriksen, Harald Herresthal (NMH), Erling Guldbrandsen og Astrid Kvalbein, samt avdøde Nils Grinde og Finn Benestad. I større eller mindre grad har disse bidratt med råd og vink, gitt meg førstehåndstilgang på sin forskning og/eller vært tilgjengelige for utveksling og utprøving av gode og mindre gode ideer. Benestad var dessuten min første, entusiastiske veileder og er som sådan sterkt delaktig også i det ferdige produktet, framfor alt i disposisjonen og presentasjonen av stoffet.

En særskilt takk går til Ståle Wikshåland, som overtok veilederjobben i 2010, men var sterkt involvert i prosjektet allerede under utformingen av prosjektbeskrivelsen, samt i min forskerutdanning da jeg var stipendiat. Han har lest kritisk igjennom hele manuskriptet og har – med sin fantastiske evne til å se helheten og trekke det essensielle ut av hvert enkelt kapittel – kommet med verdifulle kommentarer og forslag. Ikke minst skal både han og andre kolleger ha en stor takk for et ikke alltid uttrykt, men vedvarende og sterkt følt press for å få ferdigstilt arbeidet med denne avhandlingen.

Sist men ikke minst, vil jeg takke min kjære kone Camilla, min viktigste inspirasjon i livet og min nærmeste kollega i hverdagen. Med sin bunnsolide faglige kompetanse har hun også kommet med uvurderlige og kreative innspill under arbeidets gang. Hun har også utført en betydelig del av innsamlingsarbeidet. Både hun og våre tre barn, Nikoline, Ludvig og Ida, skal dessuten ha en hjertelig takk for at de er til, og for at de har holdt ut å dele hus med en avhandling under arbeid i alle disse åra, de to yngste faktisk så lenge de har levd.

Oslo, 27. juli 2015

Øyvin Dybsand

Formalia


I den løpende teksten er kildehenvisninger gjennomgående satt i parentes for å unngå at nedre halvpart av sidene stadig fylles opp av små, korte fotnotetekster. Av samme grunn har jeg som hovedregel heller ikke laget fotnoter med biografiske notiser om personer som nevnes i teksten, men i stedet – i den grad det har vært mulig og tidsmessig forsvarlig – tatt dem inn i person- og saksregisteret bakerst i bind 3.

Alle henvisninger, både i den løpende teksten i bind 1–2 og i de tabellariske oversiktene i bind 3, refererer enten til forfatternavn i litteraturlista (→ s. 839 ff.), navn på avis eller annet tidsskrift eller arkiv-/biblioteksignaturer. Forkortinger er angitt i en egen liste (→ s. 17 ff.). Henvisninger utelates dersom kilden går direkte fram av hovedteksten, noe som ofte er tilfelle ved sitater fra brev eller aviser og tidsskrifter. Jeg angir heller ikke dato når jeg siterer fra kritikk eller omtale som kom på trykk dagen etter konserten eller forestillingen. Årstall angis bare dersom det avviker fra det året framstillingen i hovedteksten dreier seg om. Ved henvisninger til brev o.l. benyttes forfatters og mottakers initialer, som inngår i lista over forkortinger (→ s. 17 ff.). De brev som benyttes, både originalbrev, avskrifter og brevutgaver, er listet opp i en egen oversikt etter litteraturlista (→ s. 849). Ved henvisninger til bøker som inneholder nummererte lister, for eksempel over konserter eller brev, blir både sidetall og internt nummer angitt (f.eks. «Dahlström:356/99»).

En del av den historiske framstillingen i avhandlingen skjer ved hjelp av sitater fra aviskritikker, brev m.m. Disse gjengis i sin opprinnelige språkdrakt, uten annen form for modernisering enn at frakturskrift gjengis i antikva, slik at tegnet «lang s» er erstattet av vanlig «s». Åpenbare skrivefeil og trykkfeil er rettet stilltiende. Mest problematisk har det vært å sitere fra Halvorsens egne brev, særlig de tidligste, der det vrir av skrivefeil, inkonsekvent språk, grammatiske feil etc. I noen tilfeller, der siktemålet er å gi leserne et mest mulig sannferdig inntrykk av den unge Halvorsen, følges originalen slavisk, men stort sett er skrivefeil og kommafeil stilltiende rettet også her. I en del tilfeller har det vært nødvendig å føye til ekstra verb, preposisjoner, konjunksjoner o.l. for å gi setninger mening, noe som er satt i hakeparentes. Utelatte deler av kilder markeres med ellipsetegnet ... (tre prikker), for leselighetens skyld uten hakeparenteser.

Alle sitater på skandinaviske språk, tysk og engelsk er gjengitt på originalspråket. Russiske sitater er gjengitt i engelsk oversettelse av Svetlana Berkova, nederlandske sitater i engelsk oversettelse av Rob de Meester, mens sitater på

finsk er gjengitt i Marja-Liisa Sandbakkens norske oversettelse. Franske kilder er sitert etter engelske utgaver.

Ved krysshenvisninger er ord og forkortinger som «jf.», «se» og «sml.» gjennomgående erstattet av en pil (→). Når pilen peker på et enkelt tall, er dette et sidetall i bind 1–2, mens henvvisninger til dato(er) gjelder den kronologiske oversikten over Halvorsens virke i bind 3. Ved teateroppsetninger eller gjentatte konserter angis som hovedregel bare premieredatoen, mens den mer generelle henvvisningen «→ kronologi» gjelder større tidsavsnitt som dekker flere konserter og andre aktiviteter. Når det angis verknummer av typen «*Verk* XX» ved omtalen en komposisjon, vil utfyllende opplysninger om komposisjonstidspunkt, uroppførelse, utgivelse, innspillinger på fonogram (oftest CD) m.m. av angjeldende verk finnes i den kronologiske verkoversikten i første del av bind 3 (detaljer om dette forklares nærmere i innledningen til verkoversikten). Ved spesifikke henvvisninger til verkoversiktens noteeksempler benyttes notetegnet →  .

Ved de fleste orkesterverkene som blir gjennomgått, består noteeksemplene av uttog jeg selv har laget av partituret, ettersom fullstendige partiturer med transponerende instrumenter i de fleste tilfeller ikke bare ville blitt svært plasskrevende, men også uoversiktlig med hensyn på harmonikk. Det er ikke lagt avgjørende vekt på spillbarhet for en pianist, snarere å gi en skisse som inkluderer det jeg har ansett for å være det mest signifikante i det musikalske forløpet. I de tilfellene jeg går mer detaljert inn på instrumentasjon i de musikalske analysene, benyttes egenproduserte eller kopi av trykte orkesterpartiturer, enten i sin helhet eller med utvalgte stemmer gjengitt. Om jeg benytter eller baserer meg på andres pianouttog eller partiturutgaver, er dette angitt under noteeksemplene. Mine egne noteeksempler er laget ved hjelp av musikknotasjonsprogrammet Finale.

Ved angivelse av tonearter i skjemaer og noteeksempler benyttes stor bokstav for dur, liten bokstav for moll. Tonenavn er i den løpende teksten angitt i kursiv. Jeg følger konsekvent det tradisjonelle tysk-nordiske systemet der tonene i den diatoniske stamtonerekka kalles *c, d, e, f, g, a og b*, og tonen som framkommer ved å senke *b* et kromatisk halvtonetrinn, kalles *b*. Ellers benyttes suffiksene *-ss* eller *-ess* for å betegne toner som er senket, *-iss* for toner som er hevet et kromatisk halvtonetrinn.

I harmoniske analyser benyttes – der ikke annet er angitt – samme terminologi som i Anfinn Øien: *Harmonilære – Funksjonell harmonikk i homofon sats*. Trinnanalyse benyttes i svært begrenset grad, men – når det gjøres – slik det er forklart i Sigvald Tveit: *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*. Som et supplement benytter og forklarer jeg enkelte forklaringsmodeller fra «substansharmonikk» slik det lanse- res i Jan Maegaard og Teresa Waskowska Larsen: *Indføring i romantisk harmonik*.

Liste over forkortinger

Her angis ulike typer forkortinger som er brukt ved henvisninger til arkivmateriale, aviser/tidsskrifter (i kursiv), korrespondanse (initialer for avsender og mottaker) m.m. i den løpende teksten i bind 1–2 og i tabeller og registre i bind 3. Den omfatter også de instrumentforkortinger som brukes i noteeksempler, samt vanlige norske forkortinger. Kritikersignaturer i aviser m.m. er ikke tatt med her, da disse om mulig identifiseres i den løpende teksten.

AB	Adolf Brodsky	AMZ	<i>Allgemeine Musik-Zeitung</i> , Berlin
ABB	<i>Asker og Bærums Budstikke</i> , fra 2004 <i>Budstikka</i>	AnB	Anna Brodsky
ABj	Arne Bjørndal	ANG	Abonnementskonsert, Neues Gewandhaus i Leipzig
AblK	<i>Aftenbladet</i> , København (KBK/MMK)	ann.	annonse(r)
AblS	<i>Aftonbladet</i> , Stockholm (UBL/NBO)	AnW	Annie Wall
ACE	Anna Charlotte Edgren	AOB	Axel O. Burén
ACM	August Christian Mohr	APS	Aberdeen Philharmonic Society
Afp	<i>Aftenposten</i> , Kristiania/Oslo (NBO, UMU samt http://eavis.aftenposten.no/)	Arb	<i>Arbeiderbladet</i> , Oslo (NBO/NMS)
AG	Aimar Grønvold	ArbB	<i>Arbeidet</i> , Bergen (NBO/TAB)
Agdp	<i>Agderposten</i> , Arendal (NBO)	arr.	arrangement / arrangert av
AH	Annie Halvorsen	AS	Anders Stilloff
AHb	<i>Algemeen Handelsblatt</i> , Amsterdam (KBNL, oversatt til engelsk av Rob de Meester)	aug.	august
AHe	Anton Heiberg	avd.	avdeling
AJ	<i>Aberdeen Journal and Daily Advertiser for the North of Scotland</i> (UBA)	AW	Alan Woolgar
AK	Anker Kirkeby	B-A	<i>Bon-Accord</i> , Aberdeen (UBA)
akk.	akkompagnement / akkompagnert av	BAb	<i>Bergens Aftenblad</i> (NBO/TAB)
AMV	Avdeling for musikkvitenskap, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo	BAE	<i>Bergens Adressecontours Efterretninger</i> (NBO)
		bar.	baryton [dvs. stemmetypen]
		BArb	<i>Bergens Arbeiderblad</i> (TAB)
		basstrb	basstrombone
		BAT	<i>Bergens Annonce-Tidende</i> (NBO / TAB)
		BB	Bjørnstjerne Bjørnson

Forkortinger

BBjr	Bjørn Bjørnson	CTO	Christiania Theaters orkester
Bbl	Borgå-bladet (UBH)	C.W.	Carl Warmuth
BC	Berit Cleve	d.e.	den eldre
BerLA	Berlingske Aftenavis, København (KBK)	d.y.	den yngre
BerIT	Berlingske Tidende, København (MMK)	Dav	Dagsavisen, Oslo (tidl. Arb)
BG	Børre Giertsen	Dbl	Dagbladet, Kristiania/Oslo (NBO/UMU)
BHS	Bergens Handels- og Sjøfartstidende (NBO)	DblK	Dagbladet, København (KBK/MMK)
BI	Bergliot Ibsen	Dbr	Dannebrog, København (KBK)
BIh	Birgit f. Ihlen	des.	desember
BKB	Bergliot Krohn Bucht	DFP	The Daily Free Press, Aberdeen (UBA)
bl. kor	blandet kor	DG	Didrik Grønvold
bl.a.	blant andre/blant annet	DgS	Dagen, Stockholm (MMS)
BOB	Bergen offentlige Bibliotek	dir.	dirigent(er) / dirigert av
BodøT	Bodø Tidende (NBO)	div.	diverse
Bp	Bergensposten (NBO)	DK	De Kunst – geïllustreerd dagblad voor tooneel, muziek, beeldende kunsten, bouwkunst en kunstnijverheid, letteren, tentoonstellingen, kinematografie enz. (KBNL, oversatt til engelsk av Rob de Meester)
br	bratsj	DN	Dagens Nyheder, Kristiania (NBO)
BrBl	Buskeruds Blad, Drammen (NBO)	DNK	Dagens Nyheder, København (KBK)
BT	Bergens Tidende (NBO / TAB)	DNS	Den Nationale Scene, Bergen
BTbl	Berliner Tageblatt (NBO)	DNSprot	Den Nationale Scenes styreprotokoll (TAB)
BV	Birzjeve Vedomosti, St. Petersburg 1891 (NBR)	DNSth	Dagens Nyheter, Stockholm (UBL)
ca.	circa	DrBl	Drammens Blad (NBO)
cel.	celesta	DrDbI	Drammens Dagblad (NBO)
CFT	Christiania Folketheater i Møllergata	DrT	Drammens Tidende (NBO)
Chra.	Christiania	DT	De Tijd: godsdienstig-staatkundig dagblad, 's-Hertogenbosch (KBNL, oversatt til engelsk av Rob de Meester)
CN	Carl August Nielsen	dvs.	det vil si
CR	Carl Rabe	e.l.	eller liknende
CRW	Comité für das Richard Wagner-Denkmal (1903)		
CS	Christian Sinding		
CSi	Christian Sibelius		
CT	Christiania Theater		
CTid	Christianssands Tidende		

Forkortinger

EA	Elsa Arnesen	FrN	<i>Fremover</i> , Narvik (NBO)
EG	Edvard Grieg	Frt	<i>Fremtiden</i> , Drammen (NBO)
eg.	egentlig	FsBl	<i>Fredriksstad Blad</i> (NBO)
EM	Elli Martens	FSO	Filharmonisk(e) Selskaps Orkester, Kristiania/Oslo
ES	Erika Stang	FV	Fartein Valen
ESv	Elise Svendsen (g. Waegener)	Fv	<i>Fædrelandsvennen</i> , Kristiansand S (NBO)
<i>et al.</i>	<i>et alii</i> / <i>et aliae</i> [og andre]	g.	gift
etc.	<i>et cetera</i>	g.p.	offentlig generalprøve
evt.	eventuell(e) / eventuelt	GB	Göran Blomberg
EWB	Edition Wilhelm Hansen, København	Gd	<i>Gudbrandsdølen</i> , Lillehammer (NBO)
<i>Exbl</i>	<i>Extrabladet</i> , København (MMK)	GHT	<i>Göteborg Handels- och Sjöfarts-Tidning</i> (UBL)
F	Fonogram, etterfølges av et nummer som henviser til oversikt over innspillinger a v Halvorsens verk i bind 3, s. 85 ff.	GjBl	<i>Gjøviks Blad</i> (NBO)
f.	født	GL	Gustav Lange
f.eks.	for eksempel	GMH	Gottfred Matthison-Hansen
f.o.m.	fra og med	GmP	<i>Grenmar. Porsgrunds Blad</i> (NBO)
FB	Frants Beyer	GO	Gina Oselio
<i>Fbr</i>	Johan Halvorsen: «Familiebreve 1879–1935», redigert av Rolf Grieg Halvorsen 1939 (ikke utgitt)	GP	<i>Göteborgs-Posten</i> (UBL)
FBu	Ferruccio Busoni	GS	Gerhard Schjelderup
FD	Fritz/Frederick Delius	GSv	Gulbrand Svendsen
febr.	februar	GT	Gustav Thomassen
fg	fagott	GTid	<i>Gula Tidend</i> , Bergen (TAB)
<i>FbT</i>	<i>Fredriksbalds Tilskuer</i> , Halden (NBO)	H	Halvorsen, Johan: «Hvad jeg husker fra mit liv (til mine barn)», supplert med etterlatte papirer (avisutklipp, artikler og brev), redigert av Rolf Grieg Halvorsen 1936 (ikke utgitt)
<i>Fig</i>	<i>Figaro</i> , Kristiania (NBO)	H-H	<i>Hallo-Hallo</i> (NBO/NMS)
<i>Fir</i>	<i>Firda</i> , Bergen (NBO / TAB)	HA	Hanchen Alme
<i>FjLj</i>	<i>Fjeld-Ljom</i> , Røros (NBO)	HB	Hakon Børresen
<i>Fl</i>	<i>Finland</i> , Helsingfors (UBH)	Hbl	<i>Hufvudstadsbladet</i> , Helsingfors (UBH)
fl	fløyte	HC	Halfdan Cleve
<i>Fmp</i>	<i>Finmarksposten</i> , Hammerfest (NBO)	hf	hardingfele
forh.	forhåndsomtale(r)		
Frk.	Frøken		

Forkortinger

<i>HfT</i>	<i>Hønefos Tidende</i> (NBO)	<i>HstK</i>	<i>Hovedstaden</i> , København (MMK)
HG	Hulda Garborg	HTF	Henry T. Finck
HH	Hanna Halvorsen	<i>HV</i>	<i>Het Vaderland</i> (utskrift av mikrofilm fra KBNL, oversatt til engelsk av Rob de Meester)
HHi	Henri Hinrichsen	HWJ	Hans Wiers-Jensen
hhv.	henholdsvis	i.e.	id est (det er/det vil si)
HjB	Hjalmar Borgstrøm	IB	Isak Bache
HjM	Hjalmar Meidell	<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i> [på samme sted, samme kilde som i forrige referanse]
HK	Helge Koenig	IH	Iver Holter
HL	Houens Legat (komiteen)	IMV	Institutt for musikkvitenskap ved UiO
<i>HTT</i>	<i>Helgelands Tidende</i> , Mosjøen (NBO)	instr.	instrumentasjon / instrumentert av
HLøv	Hannah Løvenskiold	IS	Ingolf Schancke
HM	Heinrich Martens	<i>It</i>	<i>Indtrøndelagen</i> , Steinkjer (NBO)
HMI	Helsingfors musikinstitut (1924–39 Helsingfors konservatorium, fra 1939 Sibelius-Akademien, se SAA)	jan.	januar
HML	«Hochschule für Musik und Theater – Felix Mendelssohn-Bartholdy», Leipzig	JD	Jelka Delius
HMM	Helsingfors musikinstituts musikaften, Svenska normal-lyceum i Helsingfors	JE	Jan Eriksen
<i>HNvdD</i>	<i>Het nieuws van den dag – Kleine Courant</i> , Amsterdam (KBNL, oversatt til engelsk av Rob de Meester)	JF	John Forsell
<i>Hprot</i>	«Forhandlings-Protokol i Selskabet 'Harmonien' 18/9 1882–13/11 1925» (UBB, Ms 765)	jf.	jamfør (ved krysshenvisninger brukes →)
Hr	Herr	JG	Joachim Grieg
hrn	horn	JH	Johan Halvorsen
hrp	harpe	JLM	Johan Ludvig Mowinckel (jr.)
HrP	Hr. Paulsen	JP	John Paulsen
Hrr	Herrer	JR	Julius Röntgen
<i>HS</i>	<i>Helsingin Sanomat</i> , Helsinki (UBH, oversatt til norsk av Marja Liisa Sandbakken)	JRa	Juan Raventos
<i>HSt</i>	<i>Hamar Stiftstidende</i> (NBO)	JSe	Johan Selmer
<i>HsT</i>	<i>Harstad Tidende</i> (NBO)	JSi	Jean Sibelius
		JSv	Johan Svendsen
		kat.	katalog
		kb	kontrabass
		<i>Kbh</i>	<i>København</i> (MMK/KBK)
		Kbh.	København

Forkortinger

KBK	Det Kongelige Bibliotek, København	LB	Leonard Borgström
KBNL	Digitaliserte aviser fra Koninklijke Bibliotheek Nationale bibliotheek van Nederland, Haag (med unntak av <i>HV</i> tilgjengelige på http://kranten.delpher.nl)	LBe	Ludvig Bergh
KD	Knut Dahle	LC	Lionel Carley
<i>KDav</i>	<i>Kristiania Dagsavis</i> (NBO)	<i>LMK</i>	<i>Leipziger Musik- und Kunstzeitung</i> (MSL)
kl	klarinet	<i>loc. cit.</i>	<i>loco citato</i> [samme referanse og samme side som forrige sitat]
KMA	Kungliga Musikaliska akademien, Stockholm	<i>LT</i>	<i>Lillehammers Tilskuer</i> (NBO)
KMA	Kungliga musikaliska akademien, Stockholm	<i>M</i>	<i>Die Musik</i> , Berlin – Leipzig (NMS)
KMH	Musikkonservatoriet ved Kungliga Musikaliska akademien, Stockholm (arkivmaterialet herfra inngår som en frittstående del av KMAs arkiv)	m.fl.	med flere
KNG	Kammerkonsert, Neues Gewandhaus i Leipzig	m.m.	med mer
kons.	konser	MA	Max Abraham
KP	Kathleen Parlow	<i>MA</i>	<i>Moss Avis</i> (NBO)
kr.	kritikk(er)	<i>Mav</i>	<i>Morgenavisen</i> , Bergen (TAB)
Kra.	Kristiania	<i>Mbl</i>	<i>Morgenbladet</i> , Kristiania/Oslo (NBO/UMU)
<i>KrDbI</i>	<i>Kristeligt Dagblad</i> , København (KBK)	medv.	medvirkende
KSA	Knut Strøm Andersen	Mendelss.	Mendelssohn
KT	Kongl. Teaterdirektionen, Stockholm	MHD	Musikforeningen Harmoniens direktion
KTa	Kungliga teatrarnas arkiv 1773–1985/86, Stockholm.	MK	Musikkonservatorium/-iet
KTR	Komitéen for Uddelingen af Tonekunstneres Reisestipendier i udlandet	MKn	Martin Knutzen
KUD	Kirke- og undervisningsdepartement, Den kongelige norske regjering	MM	Magne Myhren
L	Lindeman, Ludvig Matthias: <i>Ældre og nyere norske Fjeldmelodier</i> , nr.	MMK	Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, København
LA	Leopold Auer	MMS	Musikmuseet, Stockholm
		MN	Marie Nedberg
		<i>Mp</i>	<i>Morgenposten</i> (= <i>Christiania Nyheds- og Avertissementsblad</i>), Kristiania/Oslo (NBO/UMU)
		Mr.	Mister (engelsk Herr)
		Mrs.	Missis/Missus (engelsk Fru)
		MSL	Musikbibliothek der Stadt Leipzig
		<i>MT</i>	<i>Moss Tilskuer</i> (NBO)
		<i>Musbl</i>	<i>Musikbladet</i> , Kristiania (red. Peter Lindeman) 1908–21, <i>Musikbladet og Sangerposten</i> 1922–27 (NMS)
		Mus.ms.	Musikkmanuskript

Forkortinger

MW	Martin Wegelius	NITr	<i>Nordlands Trompet</i> , Bodø (NBO)
MW	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> , Leipzig (NMS)	Nm	<i>Nordmør</i> , Kristiansund N (NBO)
Nat	<i>Nationen</i> , Kristiania/Oslo (NBO/UMU)	NMF	Hanson, Sten (red.): <i>Nordiska Musikfester / Nordic Music Days 100 Years</i> , Stockholm 1988
NB	nota bene	NMG	<i>Norsk Musikegranskning</i> , årbøker (AMV)
NBG	<i>Novosti i Birzjevajja Gazeta</i> , St. Petersburg 1891 (NBR)	NMH	Norges Musikkhøgskole, Oslo
NBO	Najonalbiblioteket, avdeling Oslo (t.o.m. 1998 Universitetsbiblioteket i Oslo)	NMR	<i>Nordisk Musik-Revue</i> (red. Iver Holter), Kristiania 1900–06 (NMS)
NBR	Nasjonaltbiblioteket for Russland, St. Petersburg (aviser lett fram og oversatt til engelsk av Svetlana Berkova)	NMS	Norsk Musikkksamling, tidl. navn på spesialsamling som nå inngår nå i Mediateket ved NBO
NDA	<i>Nya Dagligt Allehanda</i> , Stockholm (UBL)	NMS-utkl...	Aviskritikker etc. fra Norsk Musikkksamlings utklipparkiv (benyttes som kildehenvisning i de tilfellene avisutklipp ikke har latt seg identifisere)
NdBl	<i>Namdals Blad</i> , Namsos (NBO)	NMT	<i>Nordisk Musik-Tidende</i> , Kristiania (C. Warmuth), 1880–92 (NMS)
NF	<i>The Northern Figaro</i> , Aberdeen (UBA)	NMTs	<i>Norsk Musikketidsskrift</i> , Oslo (AMV)
NFH	<i>Norsk Folkemusikk. Serie I. Hardingfeleslåttar</i> (red. Olav Gurvin et al), Oslo 1958–81	nov.	november
NFS	Norsk folkemusikkksamling, tidl. avdeling ved IMV, nå del av NBO.	NP	<i>Nya Pressen</i> , Helsingfors (UBH)
NG	Nina Grieg	nr.	nummer
NGH	Nina Grieg Halvorsen (g. Raventos 1929)	NRK	Norsk Rikskringkasting, Oslo
NI	<i>Norske Intelligenssedler</i> , Kristiania (NBO/UMU)	NT	Nationaltheatret, Kristiania/Oslo
Nid	<i>Nidaros</i> , Trondhjem (NBO)	Nt	<i>Nationaltidende</i> , Kristiania [utkom 1888–90, som en fortsettelse av <i>Dagen</i>] (NBO)
NiT	<i>Ny illustreret Tidende</i> , Kristiania (NBO)	NtK	<i>Nationaltidende</i> , København (MMK)
Nk	<i>Nordkap</i> , Hammerfest (NBO)	NTO	Nationaltheatrets orkester
Nl	<i>Nordlys</i> , Tromsø (NBO)	NTprot	Nationaltheatrets styreprotokoll (NTs bibliotek)
NIfb	<i>Nordlands Folkeblad</i> , Mosjøen (NBO)	NV	Nils Vogt
Nlp	<i>Nordlandsposten</i> , Bodø (NBO)	NVr	<i>Novoje Vremja</i> , St. Petersburg 1891 (NBR)
NISD	<i>Nordlands Social-Demokrat</i> , Bodø (NBO)	NZ	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> (MSL)
		nærm.	nærmere

Forkortinger

o.a.	og andre/og annet	Pl	<i>Päivälehti</i> , Helsinki 1891–92 (UBH, oversatt til norsk av Marja Liisa Sandbakken)
o.l.	og liknende		
OA	Ossian Aschan	PN	Pia Nyström
OAT	Olav Anton Thommessen	Pol	<i>Politiken</i> , København (KBK/MMK)
ob	obo		
obl.	obligat	progr.	program / trykt programhefte
OfT	<i>Ofotens Tidende</i> , Narvik (NBO)	PS	Paolo Sperati
OJL	Ole Johan Larsen	PV	Per Vollestad
okt.	oktober	PW	Per Winge
OLM	Otto Lous Mohr	Q	Børre Qvammes etterlatte ringpermer med renskrevne konsertprogram m.m. fra Kristiania/Oslo (IMV)
OM	Olav Moe		
OMor	Olallo Morales		
ON	Ottokar Nováček	raps.	rapsodi
OO	Ole Olsen	RAO	Riksarkivet, Oslo
op.	opus	red.	redaktør / redigert av
OpLA	<i>Oplandenes Avis</i> , Hamar (NBO)	ref.	referat / referert
org	orgel	res.	resitasjon
omv.	omvendt	Rev	<i>Reven. Illustreret Ugeblad</i> , Bergen 1894–1900 (NBO)
ork.	orkester	RGH	Rolf Grieg Halvorsen (1900–46, sønn av Johan Halvorsen)
osv.	og så videre	RGHjr.	Rolf Grieg-Halvorsen junior (sønn av RGH)
Ot	<i>Orkestertidende</i> , Kristiania 1892–94 (NMS)	RHH	Rolf Hakon Halvorsen
Ouv.	Ouverture	Rig	<i>Riget</i> , København (MMK)
OTH	Olav Tryggve Hagen	RK	Robert Kajanus
p	piano	RN	<i>Rotterdamsch Nieuwsblad</i> (KBNL, oversatt til engelsk av Rob de Meester)
p.t.	pro tempore (for tida)	RNCM	Royal Northern College of Music, Manchester
part.	partitur	Rp	<i>Romsdalsposten</i> , Kristiansund N (NBO)
PbG	<i>Petersburgskaja Gazeta</i> , St.Peters- burg 1891 (NBR)	RrBl	<i>Ringerikes Blad</i> , Hønefoss (NBO)
PbL	<i>Petersburgskij Listok</i> , St.Petersburg 1891 (NBR)	RZ	<i>Russkaja Zjizn</i> , St.Petersburg 1891 (NBR)
PG	Peder Gram	s	sang (vokalsolist)
picc	piccolofløyte		
PIT	<i>Post- och Inrikes Tidningar</i> , Stockholm (UBL)		

Forkortinger

s.	side[ved litteraturhenvisninger benyttes kolon, ved krysshenvisninger oftest kun tall]	sr.	senior
<i>SAb</i>	<i>Stavanger Aftenblad</i> (NBO)	<i>Srp</i>	<i>Sarpen</i> , Sarpsborg (NBO)
SB	Svetlana Berkova	<i>St</i>	<i>Sangertidende</i> , Kristiania 1899 (NBO)
SBt	Sverre Brandt	<i>STA</i>	<i>Søndre Thronhjems Amtstidende (Fjeldposten)</i> , Røros (NBO)
<i>Scenepartitur A</i> og <i>Scenepartitur B</i> : To store bind med partiturer til div. scenemusikk benyttet av Halvorsen på Nationalteatret 1899–1923 (NMS, Hs 8362, eske 642)		<i>StD</i>	<i>Stockholms Dagblad</i> (UBL)
<i>Sd</i>	<i>Socialdemokraten</i> , Kristiania (NBO)	Sth.	Stockholm
<i>SdK</i>	<i>Socialdemokraten</i> , København (KBK/MMK)	stk.	stykke, stykker
<i>SdS</i>	<i>Socialdemokraten</i> , Stockholm (UBL)	str.	strykere / strykeorkester
SE	Sigurd Eldegard	<i>SfT</i>	<i>Stockholms-Tidningen</i> (UBL)
sept.	september	<i>SvD</i>	<i>Svenska Dagbladet</i> , Stockholm (UBL)
<i>SF</i>	<i>Salten</i> , Fauske (NBO)	symf.	symfoni
<i>SfBl</i>	<i>Sandefjords Blad</i> (NBO)	SAA	Sibelius-Akademins Arkiv, Helsingfors (jf. HMI)
<i>SfT</i>	<i>Sandefjords Tidende</i> (NBO)	T. / t.	Takt / takt
SGH	Stein Grieg Halvorsen	t.o.m.	til og med
SH	Sigurd Hals	TA	Tor Aulin
<i>Sig</i>	<i>Signale für die musikalische Welt</i> , Leipzig (MSL)	TAB	Teaterarkivet, UBB
SL	Sigurd Lie	tb	tuba
<i>SLAt</i>	<i>Smaalenenes Amtstidende</i> , Halden (NBO)	<i>TbBl</i>	<i>Tønsbergs Blad</i> (NBO)
SMA	Svenskt musikhistoriskt arkiv, Sth.	<i>Td</i>	<i>Teledølen</i> , Notodden (NBO)
<i>SmFb</i>	<i>Søndmøre Folkeblad</i> , Ålesund (NBO)	ten.	tenor
<i>SmFt</i>	<i>Søndmøre Folketidende</i> , Ålesund (NBO)	TH	Tonny Hagerup
<i>Smp</i>	<i>Søndmørsposten</i> , Ålesund (NBO)	tidl.	tidligere
<i>SMT</i>	<i>Svensk musiktidning</i>	timp	timpani (pauker)
SmÅ	Sibeliusmuseum, Åbo	TM	Tor Mann
son.	sonate	TN	Tobias Norlind
sopr.	sopran	trb	trombone
sp.	spalte	trbl	treblåsere
SR	Sophie Reimers	trp	trompet
		<i>TT</i>	<i>Tidens Tegn</i> , Kristiania/Oslo (NBO/UMU)
		TV	Thorolf Voss
		<i>Tø</i>	<i>Tromsø</i> (NBO)
		<i>Tøp</i>	<i>Tromsøposten</i> (NBO)

Forkortinger

<i>TøSt</i>	<i>Tromsø Stiftstidende</i> (NBO)	utg.	utgiver / utgitt av
<i>TAA</i>	<i>Trondhjems Adresseavis</i> [<i>Trondhjems Adressecontors-Efterretninger</i>] (NBO)	u.å.	uten år / uten angivelse av årstall
u.d.	uten datering	var.	variasjoner
UBA	Aberdeen University Library, Skottland	vc	cello
UBB	Universitetsbiblioteket i Bergen	<i>Vf</i>	<i>Vestfold</i> , Sandefjord (NBO)
UBH	Helsingfors Universitetsbibliotek (Helsingin Yliopiston Kirjasto), Finland	<i>VfmSd</i>	<i>Vestfinmarkens Socialdemokrat</i> , Hammerfest (NBO)
UBL	Universitetsbiblioteket i Lund, Sverige	<i>VG</i>	<i>Verdens Gang</i> , Kristiania (NBO/UMU)
UBO	Universitetsbiblioteket i Oslo / fra 1999 Nasjonalbiblioteket, avdeling Oslo	VK	Vilhelm Krag
UiO	Universitetet i Oslo	vl	fiolin
UMU	Mørk, Ulrik: Utklippsbøker med fyldig samling av programhefter, aviskritikker etc. fra konserter og andre musikkbegivenheter i Kristiania/Oslo i perioden 1899–1940, NMS (benyttes som kildehenvisning i de tilfellene avisutklipp ikke har latt seg identifisere)	<i>VLK</i>	<i>Vort Land</i> , København (MMK)
unis	unison(t)	<i>VLS</i>	<i>Vårt Land</i> , Stockholm (UBL)
Univ.	Universitet / University	<i>VmKø</i>	<i>Vestmar</i> , Kragerø (NBO)
uroppf.	uroppførelse	WH	Wilhelm Hansen (musikkforlag)
US	<i>Unsi Suomi</i> , Helsinki (UBH, oversatt til norsk av Marja Liisa Sandbakken)	WMH	Wilhelm Matthison-Hansen
		<i>ZIG</i>	<i>Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft</i> , Berlin – Leipzig (NMS)
		<i>Øbl</i>	<i>Ørebladet</i> , Kristiania (NBO/UMU)
		<i>Ød</i>	<i>Østerdølen</i> , Tynset [Tønset] (NBO)
		ØD	Øyvind Dybsand
		<i>Øl</i>	<i>Østlendingen</i> , Elverum (NBO)
		ÅAB	Åbo Akademis Bibliotek, Finland
		AaGH	Aase Grieg Halvorsen
		<i>AaHSf</i>	<i>Aalesunds Handels- og Søfartstidende</i> (NBO)

Innledning

Innledning

Noen få trær rager over de andre. Johan Halvorsen var et praktskudd som skjøt i været fra en engang karrig norsk kulturbunn. I ly av hans brede, trygge gestalt begynte det å gro av marken. Så smått tok det til å bli plan og mening i vårt musikkliv.

Johan Halvorsen har betydd mer enn folk flest vet. Man ser ham for seg som teatermusiker. Man husker hans respektinngydende skikkelse fra Nationaltheatret, det kraftige hodet med løvemanken, som regjerte i orkestergraven. Og så har man jo på følelsen at Halvorsen hadde en viss evne til å komponere fulltreffere... Men bildet av Johan Halvorsen ville være ganske ufullstendig med bare dette...

Johan Halvorsens notepenn løp og løp, for det var ham langt fra nok bare å dirigere... Som teaterkomponist hadde Johan Halvorsen en utrolig omstillingsevne. Tenk på slikt som den «indiske» musikken til «Vasantasena», den «danske» til «Gurre» eller den norske til «Fossegrimen». Den er så norsk at det ikke er lov å bruke anførselstegn... Som komponist ellers kan man i en rund sum si at stort bedre musikk er vanskelig å finne her tillands enn den Johan Halvorsen kunne skrive på sitt beste (*Afp* 14/3 1964).

Hans Jørgen Hurum formulerte disse ordene i anledning av hundreårsjubileet for Johan Halvorsens fødsel. På den tida var det fortsatt mange av hans eldre lesere som hadde personlige minner om denne markante skikkelsen i norsk musikkliv, først og fremst knyttet til Halvorsens virke som kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania/Oslo 1899–1929. Hurums hovedagenda var å rette fokus mot at folk flest likevel satt igjen med et ganske begrenset bilde av Halvorsen som dirigent og komponist. I den forbindelsen henviste han til og brakte lange sitater fra «en bok om Johan Halvorsen, en kjempebok på 659 sider, vakkert innbundet,» som bare hadde «én mangel, at den aldri er utkommet» (*ibid.*). Det dreier seg om en samling memoarer, brev, aviskritikker m.m. som Halvorsens etterlatte fikk renskrevet like etter hans død i 1935. Universitetsbibliotekar Øyvind Anker gav en nærmere beskrivelse av dette kildematerialet i *Aftenposten* 24. oktober 1936:

Grieg og Halvorsen var tross den store aldersforskjell intime venner. Herom vidner en lang rekke brev fra Grieg til Halvorsen fra årene 1888 til 1906, som Johan Halvorsens sønn, direktør Rolf Grieg Halvorsen har latt avskrive og hefte inn i en staselig bok om sin far. Denne boken må sies å være et unikum og et funn for norske

musikkkforskere. På over 600 sider kan man følge Johan Halvorsens rike liv og virke, dels gjennom hans egne morsomme dagboksoptegnelser, dels gjennom avskrift av anbefalinger, attester, avisartikler og annet slikt stoff, som en musikkkforsker må bruke uendelig tid og møyie på å finne frem. Dessten finnes en rekke fotografier, en opusfortegnelse, – værse god, den som vil skrive Johan Halvorsens biografi får materialet gratis. Og det skulde være all grunn til å gjøre det. Vår musikkkbiografiske litteratur er sørgelig fattig. Kjerulf, Svendsen, Sinding, Ole Bull, Nordraak venter fremdeles på sin biograf. Ved en gave som denne siste til Universitetsbiblioteket lettes arbeidet for våre nulevende og fremtidige musikkkforskere.

I løpet av den tida som er gått etter at Anker formulerte dette ønsket, er det skrevet større, monografiske verk om alle de komponistene han ramser opp som eksempler: Kjerulf (Qvamme 1998), Svendsen (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990), Sinding (Rugstad 1979 og Vollestad 2002/2005), Bull (bl.a. Haugen & Cai 1992 og Herresthal 2006–10) og Nordraak (Greni 1942). Det samme gjelder mange andre sentrale komponistnavn som Waldemar Thrane (Benestad 1961b), slekten Lindeman (Karevold 1996), Thomas Tellefsen (Dalaker 2005), Agathe Backer Grøndahl (Sandvik 1948, Dahm 1998 og Hambro 2008), Johannes Haarklou (Benestad 1961), Ole Olsen (Gundersen 1992), Gerhard Schjelderup (Schjelderup 1976), Ludvig Irgens-Jensen (Vollsnes 2000), og Pauline Hall (Kvalbein 2013), Harald Sæverud (Reitan 1997) og Geirr Tveitt (Aksnes 2002, Storaas 2008), for å begrense utvalget til komponistnavn som var aktuelle i 1936. I samme åndedrag bør det nevnes en rekke mer eller mindre biografisk anlagte bøker om Edvard Grieg (bl.a. Johansen 1934, Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980 og Andersen 1993). De fleste av disse svært forskjellige bøkene kombinerer en mer eller mindre omfattende biografi med verkoversikter, noen av dem også med mer eller mindre analytisk anlagte verkbeskrivelser. De inneholder uansett mer enn nok stoff om sine respektive komponisters liv til at vi trygt kan konstatere at Norges «musikkbografiske litteratur» ikke lenger er «sørgelig fattig». Det kan snarere være grunn til å spørre seg om det biografiske perspektivet er overrepresentert i forhold til mer dyptpløyende, verkanalytiske studier, i hvert fall om vi begrenser utvalget til utgitte bøker og ser bort fra magister-, hovedfags- og masteroppgaver innen norsk musikkhistorie.

Ankers viktigste ønskemål var likevel at noen burde skrive en biografi om Johan Halvorsen, all den tid materialet nå var skaffet til veie og lå der og ventet, som «et unikum og et funn for norske musikkkforskere». Desto større grunn er det til å spørre seg om hvorfor ingen norsk musikkkforsker har gjort noe forsøk på å definere Johan Halvorsens plass i norsk musikk og musikkliv. Da jeg startet arbeidet med herværende avhandling vinteren 1992, var den eneste som hadde benyttet deler av materialet i en musikkvitenskapelig sammenheng, den mangeårige NRK-medarbeideren Jan Eriksen, som fullførte sin hovedoppgave om Hal-

vorsens to første symfonier i 1970. Den manglende interessen for Halvorsen kan neppe skyldes at alle de andre nevnte komponistnavnene ble ansett som viktigere enn han. Halvorsens musikk har hele tida blitt aktualisert på nytt gjennom oppførelser og plateinnspillinger, og han er definert et av Norges mest aktuelle komponistnavn i det pågående, store noteedisjonsprosjektet *Norske musikkarv*. Under mitt mangeårige arbeid med avhandlingen har jeg gang på gang fått henvendelser fra musikere som mer enn gjerne framfører både kjent og – dels etter forslag fra meg – ukjent musikk av Halvorsen, det være seg fiolinister som Ørnulf Boye Hansen, Per Kristian Skaland og Birgitte Stærnes, sangere som Kristin Rustad Høiseth og Eira Sjaastad Huse, eller dirigenter som Ole Kristian Ruud, Ari Rasilainen, Terje Mikkelsen og nå sist Neeme Järvi, som har gitt ut fire CD-er med Halvorsens orkestermusikk på Chandos, et av verdens ledende plateselskaper for klassisk musikk (→ F 56–59).

På hvilke(n) måte(r) kunne det være aktuelt å få Halvorsen fram i lyset også i musikkvitenskapelig sammenheng? Fra 1980-tallet har det i musikkhistorieforskning vært en markant tendens i retning av å betrakte musikkhistorien i lys av kultur/samfunn, og ikke bare i lys av komponisten som enkeltmenneske eller musikk som enkeltstående kulturhistorisk fenomen. Som tidlige eksempler kan nevnes Jan Lings *Europas musikhistoria* og det store tyske standardverket *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* under ledelse av Carl Dahlhaus. I Norge kom liknende tendenser tidlig til uttrykk bl.a. i Finn Benestads og Dag Schjelderup-Ebbes Grieg- og Svendsen-monografier og framfor alt i standardverket *Norges musikkhistorie*, som under redaksjon av Arvid Vollsnes kom ut i fem bind i perioden 1998–2002. Nettopp en slik dreining av perspektivet i retning *musikklivs*-historie har gjort det ekstra interessant å ta for seg Johan Halvorsen, som ikke bare gjorde seg gjeldende gjennom sine komposisjoner, men ved sin død var minst like kjent og respektert som dirigent, altså som aktør i musikklivet.

Ettermålet – Har «kapellmester Halvorsen» overskygget komponisten Halvorsen?

Da Halvorsen døde i en alder av 71 år i desember 1935, var det over seks år siden han var gått av som kapellmester ved Nationaltheatret i Oslo, og han hadde vært ute av stand til å dirigere etter en hjerneblødning i 1931. Likevel kan det virke som om det først var ved hans bortgang at musikklivets aktører tok inn over seg at denne markante skikkelsen virkelig *var* borte. Som Jens Arbo formulerte det i sin nekrolog i *Morgenbladet* 5. desember 1935: «En høvdingeskikkelse i norsk musikkliv er borte, et kjempetre i skogen er falt!» Tre-metaforen, som vi også møtte innledningsvis i Hurums jubileumsartikkel fra 1964 (→ s. 29), ble

videre utdypet av den unge komponisten Klaus Egge. Som redaktør for musikkbladet *Tonekunst* skrev han 9. desember 1935:

Onsdag 4. des. falt en malmfuru i den åndelige norske storskog. Et dempet ekko av kjempens fall legger sig over sinnet og der åpner sig et tomrom, som fylles efterhvert med tanker, susen efter en storhet.

Først stiger hans billede frem: denne tyrikubbe av et hode, med norsk grovhet, dristighet, kraft og mildhet skåret ut likesom i hard ved. Kunde man tenke sig et mere høvdingemne, et mere selvfølgelig føreremne enn denne norske gubben. Slik som han så ut, slik var han: Intens med arbeidskraft og vilje. Hvad har ikke denne mann utrettet? På 3 felter arbeidet han: som kapellmester, komponist og fiolinist.

Tenker man på kapellmesteren Halvorsen så trer hele vårt konsertlivs historie frem. Han var det som sveiset sammen og la grunnsteinen til Teaterorkestret ved Nationalteatret. Denne institusjon utviklet han ved å utvide virksomheten til offentlige konserter. Dermed blev grunnlaget lagt for symfonikonserterne, som gjennom orkesterforeningen munnet ut i vårt nuværende Filharmoniske orkester. Halvorsen betegner hele denne utviklingen. Hans personlighet blev midtpunktet. Han blev musikklivets Bjørnson.

En slik inkarnasjon av myndighet, åndelig flukt og våkenhet trengtes det i virkeliggjørelsen av vårt nasjonale gjennombrudd da både Svendsen og Grieg arbeidet som verst...

Hvad han rakk som komponist samtidig med kapellmesterstillingen er utrolig. Han skrev jo musikk til 30 skuespill. Verker med alle mulige slags «retninger» i sig... Som komponist var han en strålende instrumentator og tekniker. Hans orkesterverker har en klang og en skjønnhet i sig som får en til å tenke. Om han kun hadde ofret sig for komposisjonen. Flere av hans orkesterverker vil leve sig inn mer og mer i vår bevissthet. Nu er han død, og nu begynner hans verker å få større plass. Samme skjebne som Svendsen. Man skal bare vente å se! ... Halvorsen vil herefter bli et meget større komponistnavn enn hittil i Norges-klangen utover verden. Han vil innta sin plass blandt Norges klassikere, og her vil minnet om hans storhet ruve med større og større tyngde.

Vi har mistet en norrøn høvding. En mann som har pløiet det åndelige Norge med en slik skapende livgivende kraft på flere områder, at tapet av ham er smertefullt. Nu er minnet om ham meislet inn i oss med akkurat de kraftige skjær, som så karakteristisk stod skåret i hans eget rike ansiktsuttrykk.

Selv om vi naturligvis må lese enhver nekrolog ut fra at sjangeren i liten grad innbyr til kritiske kommentarer, sier Egges karakteristikk av Halvorsen mye om klimaet i norsk musikk- og kulturliv på 1920- og 30-tallet. Dette gjelder både i den metaforiske jamføringen av Halvorsens virke med hans utseende og framtoning og i behovet for å framheve nasjonale lederskikkelser i kulturlivet, derav sammenlikningen med Bjørnstjerne Bjørnson, en av de virkelig store åndshøvdinger i norsk kulturhistorie. Ikke minst kan vi merke oss at Egge selv, da han i 1964 skulle skrive en jublieumsartikkel ved hundreårsmarkeringen for Halvorsens fødsel, valgte å sitere nesten hele sin nesten 30 år gamle nekrolog i stedet for å aktualisere Halvorsen ved å skrive en ny artikkel i lys av alt som var skjedd i norsk og internasjonalt musikkliv i mellomliggende år (*Arb* 14/3 1964).^{*} Som det

også går fram av Hurums innledningsvis siterte artikkel, synes det dermed som om det Halvorsen-bildet som var etablert ved hans død i 1935, fortsatt levde i beste velgående rundt midten av 1960-tallet.

Det er verdt å merke seg at den entusiastiske Egge, som var over 40 år yngre enn Halvorsen og bare i svært begrenset grad kan ha opplevd ham som dirigent, på ingen måte var alene om å framheve Halvorsen som lederskikkelse i norsk musikkliv. Ulrik Mørk tilhørte Halvorsens egen generasjon, og som musikk-kritiker, først i *Ørebladet*, deretter i *Nationen*, hadde han fulgt Halvorsen og hans virke i hovedstaden gjennom 36 år. I sin nekrolog over Halvorsen vektla han mange av de samme momentene som Egge:

I en hel mannsalder var Halvorsen en av de førende skikkelser i norsk musikkliv. I mange år var han *føreren*. Han begynte som orkesterleder i Bergen i 1893, og fortsatte ved Nationaltheatret i Oslo, da dette blev åpnet i 1899... Og her var Halvorsen den centrale skikkelse hvorom alt beveget sig, sjelen, urkraften med den seige energi, den praktfulle dirigent og den fremragende administrator, som år ut og år inn, uten vaklen forfulgte ditt høie mål: å omskape den musikalske småby som hovedstaden var den gang han tok fatt, til et musikkcentrum som det stod respekt av også utenlands... Og ved siden av den intense virksomhet dom dirigent – også for mellem-aktsmusikken – rakk han å skrive en hel del musikk av blivende verd.... Det er i sannhet et fremragende virke Halvorsen har gjort i sitt fedrelands musikkliv, og hans navn vil leve lenge ut gjennom generasjonene (*Nat* 5/12 1935).

Nesten alle som kommenterte Halvorsens død i 1935, betonte – som Arne van Erpekum Sem i *Tidens Tegn* – at Halvorsen hadde tatt «de tungeste løft ... som kapellmester», og at han gjennom sin «mandige, myndige, kraftige og rettskafne personlighet ... alltid [har] vært en heder for norsk musikerstand.» Likevel var det nå, fortsatte Sem, «hans mange komposisjoner [som] vil sørge for, at han alltid vil beholde sin ærefulle plass i norsk musikkhistorie» (*TT* 6/12 1935). Som vi har sett, var det viktig også for Egge å fortelle sine lesere at han ikke bare som kapellmester, men også som komponist nå vil «få større plass» og «leve sig inn mer og mer i vår bevissthet» (sitert over). Dette indikerer at Halvorsen ved sin død *ikke* hadde noen selvfølgelig posisjon som en av Norges mest betydelige komponister. Videre er Mørks formulering, «musikk av blivende verd», karakteristisk idet den impliserer at Halvorsen også komponerte musikk uten «blivende verd». Alt i alt antyder nekrologene at Halvorsens stilling som komponist i 1935 var noe uavklart og hadde kommet i skyggen av hans virke som kapellmester ved Nationaltheatret. Desto viktigere fant de det nå å framheve hans beste verk for å sikre ham det ettermålet han fortjener i Norges musikkhistorie.

* For å rettferdiggjøre sine profetier omkring Halvorsens framtidige anseelse som komponist la han til: «Dette har faktisk skjedd. I Amerika f. eks. er Halvorsen meget skattet.»

Historiografiske og estetiske perspektiver

Ved å bringe fokus vekk fra Halvorsen som kapellmester og over mot Halvorsen som komponist tok de norske musikkritikerne anno 1935 – bevisst eller ubevisst – stilling til et kjernespørsmål i all musikkhistorieskriving, et spørsmål som også ble stilt av Carl Dahlhaus i en av hans mest innflytelsesrike studier, *Grundlagen der Musikgeschichte* fra 1977: «Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?» Dahlhaus tar utgangspunkt i historikeren Johann Gustav Droysen, som i sin *Historik* – opprinnelig en forelesningsserie fra 1857 – poengterte: «Das, 'was war', interessiert uns nicht darum, weil es war, sondern weil es in gewissem Sinn noch ist, indem es noch wirkt» (gjengitt i Dahlhaus 1977:13). Droysen tok dermed skarp avstand fra sin samtidige, Leopold von Ranke, som i 1824 postulerte at han ved hjelp av primærkilder som «Memoiren, Tagebücher, Briefe, Gesandtschaftsberichte und ursprüngliche Erzählungen der Augenzeugen» kunne vise «wie es eigentlich gewesen» (Ranke:2). Droysen anså det som naivt å tro at «historien» bestod av en samling hendelser som kunne fortelles objektivt, slik de «egentlig» hadde vært. Kildematerialet hadde opprinnelig stått «in tausendfach anderen Zusammenhängen ..., als die uns historisch angehen,» og det var snarere *gjennom* historien at slikt materiale igjen kunne gjøres «vorstellig»:

Die Überreste wie die Quellen sind uns darum historisches Material, weil sie Kenntnis von Geschehnissen vergangener Zeiten geben, also von Willensakten, die einst in ihrer Gegenwart waren und wirkten und so sich betätigend das hervorbrachten, was wir in der Form der Geschichte uns wieder vorstellig machen wollen» (Droysen 1857:98, gjengitt i Dahlhaus 1977: 62 f.).

Ikke minst i en musikkhistorisk kontekst betyr dette – som Ståle Wikshåland har poengtert med utgangspunkt i en formulering av Walter Benjamin – at fortida må *aktualiseres*, som «det forståttes etterliv»* (Wikshåland:112). Spørsmålet blir da *hva* som kan aktualiseres, hvilke impulser som er sporbare inn i vår tid. Dahlhaus dveler ved Droysens sentrale begrep, «Willensakt», som han forstår som «versteh- oder erklärbares menschliches Handeln in der Vergangenheit» (Dahlhaus 1977:63). Mens Droysen primært var opptatt av menneskets politisk-sosiale handlinger, hevder Dahlhaus med styrke at også musikkhistorieskriving er basert på en «Rekurs auf bewußte oder unbewußte Motive, die den dokumentierten Vorgängen oder den überlieferten Texten zugrundeliegen» (*loc. cit.*). Ut fra hva han forstår med «dokumenterte forløp» og «overleverte tekster», slutter Dahlhaus

* Benjamin formulerte det slik i en diskusjon av historisk materialisme i et essay om Eduard Fuchs: «Geschichtliches Verstehen faßt der historische Materialismus als ein Nachleben des Verstandenen auf, dessen Pulse bis in die Gegenwart spürbar sind» (sitert etter https://archive.org/stream/GesammelteSchriftenBd.2/BenjaminGs2_djvu.txt : 468).

at den primære interessen for musikkhistorieskrivingen ligger i den poetikk* som ligger til grunn for komponistenes verk:

Under der Voraussetzung, daß verstehbares Handeln in der Vergangenheit den Zentralen Gegenstand der Historie bildet, heftet sich musikgeschichtliches Interesse primär an die Poetik, die dem Werk eines Komponisten zugrundeliegt (*ibid.*:64).

Verkene er ifølge Dahlhaus primært overlevert oss som «ästhetische Gegenstände..., die als solche ein Stück Gegenwart darstellen, und erst sekundär Quellen bilden, aus denen sich vergangene Ereignisse und Zustände erschließen lassen» (*ibid.*:13). Det er dermed de musikalske verkene selv og de ideene som ligger til grunn for dem, som er det primære fokus for Dahlhaus. Han nærmest raljerer over historikere fra 1800- og det tidlige 1900-tallet, som med sin «aus der Biographik entlehnte Erzählstruktur» gjorde sine objekter til subjekter og aldri dvelte ved spørsmål som «in welchem Sinne und in welchem Form musikalische Gattungen oder Stile überhaupt Geschichte haben» (*ibid.*:77 f.). Videre går han langt i å avfeie «Strukturhistorie» som et moteslagord (*ibid.*:206 ff.), og går også til felts mot seinere historikeres ofte sterkt uttalte interesse for «Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte» (*ibid.*:238 ff.), noe han ser som et uttrykk for og en konsekvens av at det autonome, sluttete verkbegrepet har havnet i en krise de siste årtiene. Så lenge et kunstverk kunne opprettholde sin «autoritet» som «ideal gjenstand», var resepsjonshistorien om enn ikke overflødig, så i det minste sekundær:

Daß musikalische Werke zu verschiedenen Zeiten und unter wechselnden Bedingungen immer wieder anders aufgefaßt worden sind, ist niemals verkannt oder geleugnet worden. Man bezog jedoch die Veränderungen auf den 'idealen Gegenstand', als den man sich ein musikalisches Werk vorstellte, und begriff sie als Annäherungen an dem 'eigentlichen Sinn', der sich vielleicht niemals restlos erschließen würde, aber jedenfalls das Ziel darstellte, dem man mit wechselnden Mitteln zustrebte (*ibid.*:239).

I en tidsalder da uttrykk som «metafysikk» nærmest er blitt et skjellsord, påpeker Dahlhaus, er det ikke overraskende at teorien om det «ideale kunstverk» er blitt stadig mer haltende, og at rendyrkede resepsjonshistorikere dermed kan hevde: «Als entscheidend soll nicht die Substanz an Rekonstruktion der Vergangenheit, sondern an Konstruktion aus dem Geiste der Gegenwart gelten» (*ibid.*:243). Mange resepsjonshistorikere går således ut fra at et verks «eigentlichen Sinn» ikke

* For å holde meg til de delene av Dahlhaus' argumentasjon som har størst relevans for hva jeg gjør og ikke gjør i denne avhandlingen, er det ikke rom for å gi en inngående diskusjon rundt det aristoteliske begrepet «poetikk», ei heller hvordan det fra 1960-tallet ble videreutviklet i den tverrfaglige akademiske arbeidsgruppa «Poetik und Hermeneutik», der Dahlhaus deltok mot slutten av sitt liv. I begynnelsen av sitt sentrale kapittel «Historische Hermeneutik» går Dahlhaus nærmere inn på poetikk i et musikkhistorisk perspektiv (*ibid.*:120 ff.).

trenger å være gitt i utgangspunktet, og at «die Gegenwart das (vorläufige) Ziel einer Wirkungsgeschichte bilde, in der die musikalischen Werke durch wechselnde ... Interpretationen (sowohl verbale wie tönende), die immer wieder andere Züge an ihnen entdecken oder hervorbringen, überhaupt erst zu sich selbst kommen: zur Entfaltung dessen, was in ihnen steckt» (*ibid.*:245). Konsekvensen av dette blir likevel at kunstverket anses som en slags tidløs «ideal gjenstand», noe som også må sies å gjelde både stilhistorikernes og oppførelsespraktikernes standpunkter, som – stikk i strid med en slik framskrittssidé – tar utgangspunkt i at et verk må ses som uttrykk for en «tidsånd», at vi må søke den «opprinnelige» interpretasjonen i en «Rekonstruktion von Kategorien und Urteilen der Zeitgenossen des Komponisten» (*ibid.*:246).

Innen musikkvitenskapen hadde det stilhistoriske perspektivet sin glansperiode i første halvdel av 1900-tallet med Guido Adler, Robert Haas og Ernst Bücken og som viktige representanter, sistnevnte bl.a. som redaktør av standardverket *Handbuch der Musikwissenschaft*, som kom ut i ti bind 1927–31. På 1970-tallet kunne Dahlhaus fastslå at «der Begriff Stil sowie die historiographische Methode, deren zentrale Kategorie es war, in einem Masse verblasst und ausgehört [sind]» (*ibid.*:26). Ikke desto mindre har Wikshåland i artikkelen «I tradisjonens trolldom» kunnet fastslå, at selv om «den stilhistoriske tilnærmingen ikke står alene på valplassen lenger,» trives «stilhistoriske oppfatninger ... i beste velgående, den dag i dag» (Wikshåland:81). Formuleringen finnes i første utkast til artikkelen fra 1988 og kunne betegnende nok gjentas i en omarbeidet versjon i 2009. Wikshåland fant da og finner det fremdeles «bemerkelsesverdig å måtte konstatere, at det fortsatt er stilhistoriens vokabular det gripes til når linjer skal trekkes og musikkhistoriske enkeltfunn plasseres i sammenheng», ikke minst «når vi skal undervise studenter i musikkhistorie» (*ibid.*:82 f.). Dagens konsert- og operarepertoar kjennetegnes likeens av at de aller fleste institusjoner fortsatt griper til det som må kunne betegnes som stilhistoriens hovedprodukt, en kanon av mesterverk, det vil si «en utvalgt samling av fortidens innovasjoner og bemerkelsesverdige unntak», ideale gjenstander som «bare i kraft av å være originale og nyskapende ... kunne gjøre seg håp om å fremstå som betydelige kunstverker, med formentlig verdi utover dagen eller sesongen da de ble skapt» (*ibid.*:101 f.).

Musikalske mesterverk eller bruksmusikk – begge deler eller verken eller?

Er det i det hele tatt mulig å (re)vurdere Halvorsens plass i musikkhistorien kun gjennom å analysere et utvalg av komposisjonene hans og de ideene som måtte ligge til grunn for dem, eventuelt supplert med sekundære betraktninger omkring

resepsjonen av verkene? Til grunn måtte det ligge en utvelgelsesprosess der det i tråd med Ulrik Mørks nekrolog ble søkt etter «musikk av blivende verd» (→ s. 33), fortrinnsvis komposisjoner som kan løfte Halvorsens navn opp til en viktigst mulig posisjon blant norske komponister gjennom tidene, kanskje på bekostning av komponister som Svendsen og Sinding. Noen ville nok sette spørsmålstegn ved om en travelt opptatt kapellmester i det hele tatt hadde mulighet til å konsentrere seg om å skape musikk av varig, kunstnerisk verdi. Jeg har likevel nærmet meg en slik tankegang i forhold til enkelte Halvorsen-verk, framfor alt i analysene av *Vasantasena*-suiten, «Symfonisk Intermezzo» fra *Kongen*, den komplette scene- og mellomaktsmusikken til *Fossegrimen*, *Suite ancienne* og – til en viss grad – de tre symfoniene. Det er naturligvis et åpent spørsmål om musikalske analyser av et slikt utvalg kan bringe oss helt til bunns i det «karakteristiske» i Halvorsens musikk, enn si være i stand til å påvise at noen av de analyserte verkene – i den grad dette i det hele tatt er relevant – fortjener å opphøyes til noe i nærheten av «ideale gjenstander».

I sin levetid ble Johan Halvorsen nesten alltid titulert «Kapellmester Halvorsen». Yrkestittelen favnet i hvert fall i sin opprinnelse litt videre enn kun dirigentrollen, idet den også innebar arrangering og komposisjonsvirksomhet for det ensemblet kapellmesteren ledet. Selv om Halvorsen nøt stor anseelse for sin rolle som dirigent av operaer, symfonikonsserter og annen musikk ved Nationaltheatret, kan vi ikke se bort fra at negative konnotasjoner knyttet til rubriseringen «kapellmestermusikk» kunne komme til å hefte ved komposisjonene hans. For å ta et nærliggende eksempel: Mange kjenner Johan Halvorsens navn kun gjennom «Bojarenes inntogsmarsj», en glitrende instrumentert marsj med fengende temaer. Marsjen har ikke bare vært kjenningsmelodi for NRKs populære radio-program «Ønskekonserten» sammenhengende fra 1950 til dags dato, men er i det hele tatt en av de mest kjente norske komposisjonene verden over. Således gav et internettsøk med *Google* på «Entry of the boyars» og «Einzugsmarsch der Bojaren» i jubileumsåret 2014 nærmere 60 000 treff til sammen. Nettstedet *YouTube* inneholdt nesten 1000 referanser til marsjen, og det fins en rekke internasjonale CD-innspillinger av verket, som bl.a. inngår i en rekke antologier over berømte marsjer. Komposisjonen har likevel aldri vært nevnt i noen internasjonal musikkhistoriebok. Musikk i marsj-sjangeren blir sjelden det. Til gjengjeld kan den tjene som et glitrende eksempel på Dahlhaus' beskrivelse av kapellmestermusikk på generell basis: «Das entscheidende Merkmal des Genres ist ein Eklektizismus, der gerade durch Perfektion, die er nicht selten erreicht, Mißtrauen provoziert: ein Mißtrauen, dessen Begründung jedoch schwerfällt» (Dahlhaus 1980:146).

Det har med andre ord vært og er fortsatt en relativt utbredt forestilling at «kapellmestermusikk» – i sin natur komponert på bestilling, med korte tidsfrister og innimellom andre gjøremål – allerede i utgangspunktet vil ha problemer med å bli innrangert i en kanon av musikalske mesterverk med «blivende verd». Det hjelper ikke at Halvorsen i et verk som «Bojarenes inntogsmarsj» utvilsomt har oppnådd å skrive en av de mest populære og utbredte komposisjonene som noen gang er skrevet av en nordmann, kanskje snarere tvert imot. Som den innflytelsesrike franske sosiologen Pierre Bourdieu har kunnet påpeke med forfatteren Leconte de Lisle som eksempel: «Some writers ... go so far as to see in immediate success 'the mark of intellectual inferiority'» (Bourdieu : 83). «Verdifull» kunst, fortsetter Bourdieu, forutsetter i manges øyne konsentrert arbeid der den «geniale» kunstneren ideelt sett ikke skal trenge å skjele til noen eller noe rundt seg under utarbeidelsen av verket:

Maybe there is here, for those who want it, a rather indisputable criterion of value for all artistic productions and, more generally, for intellectual production: to wit, the investment in a work which is measurable in the cost of effort, in sacrifices of all kinds and, definitely, in time, and which goes hand in hand with the consequent independence from the forces and constraint exercised outside the field, or worse, within it, such as the seductions of fashion or the pressures of ethical, or logical conformism, for example the required themes, obligatory subjects, conventional forms of expression and so forth (*ibid.* : 85).

I sin travle kapellmesterhverdag hadde Halvorsen verken tid eller mulighet til å konsentrere seg fullt ut om å komponere «det store» kunstverket, men det er mye som tyder på en slik arbeidsprosess heller ikke ville vært den naturlige for ham, snarere tvert imot. Når han komponerte i mer prestisjefylte sjangere som strykekvartett og fiolinkonsert, slet han med å få verkene ferdig, og han endte opp med å makulere dem. Først da Halvorsen nærmet seg 60 år, fullførte han sin første symfoni. I sitt daglige ved teaterscenene i Bergen og Kristiania var han til gjengjeld i stand til å produsere musikk av høy bruksverdi og ofte med forbausende kvalitet, tidspresset tatt i betraktning, kanskje nettopp fordi det ikke ble stilt noen forventninger til at denne musikken skulle ha varig verdi. Gjennom sitt allsidige virke mottok en mengde ulike impulser som på ulik måte nedfeller seg i den musikalske stilen hans, ofte som det reneste konglomerat av heterogene elementer side om side, ikke bare ved at ulike verk holdes i ulike stiler, men også innad i ett og samme verk. Hva vi enn måtte mene om enkeltverk av Halvorsen, har han etterlatt seg et livsverk som viser en uvanlig evne til å komponere musikk innen vidt forskjellige stiler og sjangere og med svært ulikt ambisjonsnivå, fra det minste trompetsignal til bruk i teaterkulissene til tre symfonier.

En yngre komponistkollega som ikke helt kunne avfinne seg med Halvorsens brokete blanding av likt og ulikt i sin musikk, spesielt når gjaldt evnen til å «skru på» eller «av» et mer eller mindre «norsk» tonefall i musikken, var Geirr Tveitt. I sin nekrolog, som stod på trykk i mållagsorganet *Norske Tidend* 6. desember 1935, betonte han at Halvorsen «var ein mann med grundige tekniske kunnskapar», noe han brukte som grunnlag for å spinne videre på Halvorsens manglende «norskhet» som komponist:

Når vi ser på Halvorsen som skapande kunstnar, so finn vi at han har same lagnaden som dei fleste: han ser på den eigne, nordiske tonekjensla og folkemusikken vår som ein slags museumsting som han visst nok syner vyrdnad for – men på den andre sida lyt det segjast at denne nordiske tonekjensla aldri har sett noko sers merke etter seg i verka hans. Kva kjem dette seg av?

Halvorsen vart strengt opplærd i framand kunst og ein teknikk som organisk har vokse upp med den. Når han so skulde vera norsk i uttrykket, vart det i tvangstrøya åt denne opplæringa hans. Det vanta nok ikkje på vilje og godvilje, for Halvorsen har vel meir enn dei fleste kome i beinveges samband med den norske folkemusikken og teikna upp ei mengd. Når Halvorsen i sitt indre som skapande kunstnar aldri kom i ekte samband med den ånda som bur i folkemusikken og fjella og fjordane våre, so vanta det fyrst og fremst på tru og kraft til å uppleva dei veldige tekniske oppkomone som folkekunsta vår byd på. Soleis var han som mange andre eit offer for den tanken at «bondemusikk blir bondemusikk» – vi kjenner dette ordtaket uttrykt i mest alt som har vorte laga i norsk tonekunst.

Aller tydligast kjem dette fram i musikken hans til «Fossegrimen». Denne musikken hans freistar å vera «bondekoloristisk». Men det høyrer ikkje heime i nokon kunst å ula med dei ulvane ein er saman med, – det er ikkje rett når ein musikal i ein symfoni brått syner eit europeisk andlet, medan han i eit norsk skodespel brått blir «norsk». Sjølv sagt er dette norske då sværande utanpåvare, – men det er ikkje berre det som lyt peikast på. Det er for ein norsk tonekunstnar det fyrste og siste vilkåret at han *alltid* syner det norske andletet sitt, at han *alltid* går oppover og fullkomengjer seg for so til slutt å skapa det fullkomne.

Tveitt, som selv ønsket å framstå som mye mer norsk enn alle sine komponistkolleger, hadde utvilsomt egeninteresse i å betone hvor *lite* nasjonal Halvorsen var som komponist. Mest påfallende er det likevel at han bruker *mot* Halvorsen at han «i ein symfoni brått syner eit europeisk andlet, medan han i eit norsk skodespel brått blir ‘norsk’». Det er friskt i seg selv å bruke en nekrolog for å skyve en nettopp avdød, eldre kollega ned fra pidestallen i full offentlighet, men implikasjonene av det synet han forfekter, er enda mer oppsiktsvekkende. Rent bortsett fra at den unge Tveitt selv – i parentes bemerket – mottok avgjørende impulser fra både fransk og tysk musikk, er det forbausende naivt å legge til grunn at en komponist skulle kunne klare å holde seg til samme tonespråk gjennom alle sine verk, eksempelvis «at han *alltid* syner det norske andletet sitt», hva nå det skulle innebære når en skriver «kunstmusikk» for noe så i bunn og grunn «unorsk» som et symfoniorkester. Som vi skal komme tilbake til, hadde Halvorsen lite til overs

for det han anså som monoton musikk, og som teaterkapellmester ville det vært direkte diskrediterende for ham å skrive all sin teatermusikk i samme stil, enten det nå hadde vært med «norsk» tonefall, som i *Fossegrimen*, eller i «gammel stil», som i *Suite ancienne*.

Denne avhandlingen legger til grunn at Halvorsen ikke bare var i stand til «å ula med dei ulvane ein er saman med», for å si det med Tveitt, men at det nettopp er det mangefasetterte og vekslende, også innad i ett og samme verk, som kanskje det aller viktigste særpreget ved Halvorsens fysiognomi som komponist. Her kan jeg støtte meg på *Dagbladets* nekrolog fra 5. desember 1935, som deler inn komponistene i to hovedtyper, de som «i større og mindre grad gjentar sig selv», og de som skriver mer «opfindsomt variert». Den anonyme forfatteren beskrev mange av de samme kjennetegnene som Tveitt kom inn på, men bedømte dem på en helt annen måte ved å se Halvorsens tilpasningsdyktighet som en *styrke* ved hans virke som komponist:

Det kan vel hende at hans krevende stilling og de mange gjøremål, som fulgte, hemmet ham i utviklingen av sin egen personlige kunst som skapende og utøvende musiker; skjønt ingen skal klage over mangel på resultater også her. Tvertom! Han fikk fremdeles en og annen gang anledning til å vise sin eminente dyktighet både som fiolinist og kammermusiker; og når man først lar hans verker passere revy blir man slått av den arbeidskraft Johan Halvorsen har lagt for dagen. Ja, det er noe nær ufattelig at han har kunnet fullføre så mange og store verker, når det måtte skje nærmest som bibeskjeftigelse.

Musikkhistorien viser oss en vrimmel av typer fra de store mestre til skaren av de farveløse tonediktere... Et felles trekk er almindelig: det at de fleste i større og mindre grad gjentar sig selv. Deres tonesprog blir som en håndskrift, eller om man vil, målet røper dem. Evnen til fornyelse, til å skifte hamm, er en sjelden gave i tonekunstens rike, den evne som har sitt utspring i en egen art lett bevegelig musikalsk fantasi. Selv en Bach er i all sin rikdom og mangfoldighet lett kjennelig; vi skal ikke høre mange taktene før vi vet hvem vi har for oss. Eller Brahms; det er vel ikke mange komponister der som han kan fremvise verker av innbyrdes så avvikende støyning; men røsten røper ham.

Anderledes med en tonedikter som f. eks. Saint Saëns. La gå at han ikke utmerker sig med noen utpreget dybde. Men hans lett påvirkelige gemytt setter spor i en tonediktning så opfindsomt variert som det ytterst sjelden forekommer. Ideene myldrer frem og tar form tilsynelatende uten at det koster komponisten ringeste kamp.

Johan *Halvorsen* eiet den samme sjeldne evne, den egenartede, lett bevegelige musikalske fantasi, evnen til stadig fornyelse; eller kanskje rettere til innforlivelse i de forskjellige stemninger og til å gi dem variert og rammende uttrykk. Det gjelder især hans scenemusikk. Hvor smidig føler den sig ikke efter skuespillets karakter og miljø. ... Til 30 – tredve – skuespill har Halvorsen skrevet musikk; han var en altmuligmann som skjemte oss bort, en selvfølgelighet å ty til. Han blev flittig brukt og misbrukt i årenes løp; for alt det han måtte skrive på bestilling var vel like ofte et kunstnerisk offer. Men hvem annen kunde hjulpet? Sikkert ingen av våre nulevende komponister eiet Johan Halvorsens dyktighet på scenemusikkens område. En trøst

er det at meget blandt hans leilighetsarbeider har verdi utover dagen og anledningen...

To norske rapsodier har han komponert, en fiolinkonsert tilegnet Kathleen Parlow – mange vil sikkert huske hennes ypperlige fremførelse for første gang ved en av symfonikonsertene... Og dertil kommer så endog tre symfonier! Skjønt symfonien oftest står som målet for en tonekunstners streben, tør det hende det blir scenemusikken som allikevel lengst vil bevare Johan Halvorsens navn som komponist. For det som her kom ham til hjelp, den fantasi som hentet næring fra teatret og gav inntrykkene igjen i korte, musikalsk rammende bilder, instrumentalt ypperlig «scene-satt», synes i den absolutte musikk, i symfoniene, hvor alt avhenger av konsentrasjon om en idé, å ha voldt tilsvarende vanskeligheter; iallfall har ikke symfoniene det enhetspreg i stil og linje, som hans tallrike sceniske illustrasjoner oftest utmerker sig ved.

Dagbladets nekrolog må trygt kunne sies å gå mot strømmen i sin samtid ved å framheve Halvorsens scenemusikalske virksomhet og hans fantastiske omstillingsevne og fantasi som selve kjernen i hans kompositoriske virke. Der andre kommentatorer legger vekt på større verk som symfoniene og enkelte av orkestersuitene, våger *Dagbladets* anonyme nekrologforfatter(e)* å oppvurdere en type musikk som de fleste andre betraktere – i det minste blant den skriveføre eliten som utgjorde kritikerkorpset i Oslo i 1935 – rubriserte som plikttjeneste, nærmest som et uønsket vedheng til dirigentvirksomheten, en bigeskjeft som «stjal» tid og krefter og «hindret» ham i å skape det han «egentlig» ville ha komponert.

Diskurser i Halvorsens samtid som forutsetning for å forstå verkene

Et viktig utgangspunkt for de musikalske analysene i denne avhandlingen – enten de tar for seg små fiolinminiatyrer, korte scenemusikalske innslag eller musikk innen vektigere sjangere som symfoni – er nettopp at vi i tråd med synspunktene i *Dagbladets* nekrolog vanskelig kan nærme oss en forståelse av Halvorsens musikk uten å se helheten i hans virke, uten å ta innover oss at han ved hver eneste

* Nekrologen er ikke signert, men brorparten inngår i en konsertkritikk fra 16. mars 1929, skrevet av Elling Bang (signaturen «E. B.»). I 1934, året før Halvorsens død, overlot Bang kritikerjobben i *Dagbladet* til Pauline Hall. Det er derfor nærliggende å anta at det er Hall som har bearbeidet Bangs kritikk og selv føyd til de avsnitt som er nye, framfor alle det første og det siste av sitatet. Dette kan også forklare den manglende forfattersignaturen. Hall-forsker Astrid Kvalbein (→ s. 28) har opplyst at Hall på denne tida selv var «tvungen til å drive med komposisjon som 'bibeskjeftigelse'», at hun la vekt på «at skikkelig handverk skulle ligge til grunn for kunsten», og at hun «sjølv akkurat var i startgropa som teaterkomponist» (e-post til ØD 13/10 2014 og 10/2 2015). Sverre Hagerup Bull, som av og til brukte pseudonymet Finn Helle, skrev også musikkstoff for *Dagbladet* på denne tida, bl.a. en Halvorsen-artikkel til 70-årsdagen i 1934, men den har ingen berøringspunkter med nekrologen og er holdt i en annen stil.

komponistoppgave, liten som stor, kunne bygge på *hele* sitt arsenal av erfaringer som teaterkapellmester, fiolinist og orkesterdirigent. Dette begrenser seg ikke til rent musikalske erfaringer, men må omfatte *alle* hans erfaringer som objekt for og deltaker i diskursene i og rundt musikklivet i den perioden han virket.

I forlengelsen av det stilhistoriske prosjektet som vokste fram blant musikkhistorikere i Halvorsens samtid (→ s. 36), har det blant utøvende musikere i ettertid – lenge etter at stilhistorien selv er blitt diskreditert innen musikkvitenskapen – vokst fram en bølge av historisk informert oppførelsespraksis som har revitalisert «tidlig musikk» og vårt syn på hvordan den skal framføres. Bevegelsen har kjempet seg fram til stor suksess og er pr i dag ikke bare enerådende på CD-markedet for musikk komponert t.o.m. midten av 1700-tallet, men har for lengst gitt seg i kast også med musikk komponert langt inn i romantikken (jf. Wikshåland:41–46). Utøvere, dirigenter og plateselskaper har ikke gått av vegen for å bruke merkelappen «autentisk» i markedsføringen av slike innspillinger, og enkelte naive uttalelser, endog fra sentrale personer som dirigenten Christopher Hogwood (*ibid.*:48), kan til forveksling minne om Leopold von Rankes historiesyn. Mange av kontroversene som har oppstått underveis, har dermed i større grad kommet til å dreie seg om påberopelsen av autenticitet enn om interpretasjonene i seg selv. Mot et slikt bakteppe valgte den amerikanske musikkhistorikeren Gary Tomlinson i 1987 å lansere begrepet «authentic meaning», og de implikasjonene han tilkjennegir i den forbindelsen, har relevans langt utover debatten omkring oppførelser av eldre musikk:

The phrase «authentic meaning» in my title seems to me to characterize the shared goal of music historians and historical performers more precisely than the usual «authenticity»... The authentic meaning of a musical work is not that its creators and first audience invested in it. It is instead the meaning that we, in the course of interpretative historical acts of various sorts, come to believe its creators and audience invested in it... Locating authenticity in the creators' original intent poses a question that we no longer believe we can answer: what was the intent? Authentic meaning becomes an inscrutable cipher closed away in a time that no longer exists, an unsolvable enigma standing between us and fruitful historical enquiry (Tomlinson:115).

For å kunne løse gåten må vi, som Tomlinson konkluderer, ikke tro at vi kan finne «the most profound and authentic meaning of music ... in musical works themselves». Vi må tvert imot lete «behind them, in varieties of discourse that give rise to them» (*ibid.*:135 f.). Wikshåland spinner videre på Tomlinsons konklusjon og gir en nærmere spesifisering av hva dette innebærer:

Vi skal rekonstruere datidens diskurser, som et ledd i arbeidet med å etablere en dialog med verket, for at fortiden selv skal kunne komme til orde. På en slik basis kan vi å utarbeide en troverdig fiksjon om verkets mening, den gang da ...

Historisk mening fordrer at vi tar innover oss fortiden selv, slik den var, selve det historiske øyeblikk. I stedet for utelukkende å fordype oss i verket henvises vi til også å innskrive det i fortidens diskurser, fordi det først er disse som kan gjøre det meningsfullt som et historisk faktum (Wikshåland:71).

Når vi blir stilt overfor en «allmusiker», som Halvorsen utvilsomt må sies å ha vært, må «fortidens diskurser» nødvendigvis omfatte uendelig mye utenom de nedskrevne notene til verkene selv og det som ble skrevet om dem i forbindelse med utgivelser og/eller oppførelser av dem. Tilhengere og motstandere skrev periodevis side opp og side ned med avisinnlegg om hans person og hans kvalifikasjoner, ikke bare da viktige dirigentstillinger skulle besettes i 1899 og 1919–20: Så lenge han var en av de mektigste skikkelsene i Norges musikkliv som kapellmester ved Nationaltheatret, stod han lagelig til for hogg fra komponister, musikere, kritikere og andre aktører som på egne eller andres vegne var misfornøyde med noen av de valgene og prioriteringene Halvorsen foretok. Dette gjaldt ikke bare saker der han faktisk hadde innflytelse, som programpolitikken ved symfonikonsertene, men også skuffelser over operaens lave andel av forestillingene ved Nationaltheatret, der Halvorsen ofte ble holdt ansvarlig. Halvorsen ønsket ikke å involvere seg i noen debatt rundt sin egen person og skrev karakteristisk nok i et brev til Edvard Grieg 8. april 1903: «Mit standpunkt er indtil videre at arbeide og se høiere op! Jeg svare ikke!» (→ s. 501).

Skal vi kunne nærme oss en forståelse av begivenheter og diskurser knyttet til Halvorsen i sin samtid, må vi, som Richard Taruskin presiserer i innledningen til fembindsverket *Oxford History of Western Music*, i størst mulig utstrekning kartlegge også de andre aktørene som tok del i dem, og hvilke posisjoner de inntok:

Statements and actions in response to real or perceived conditions: these are the essential facts of human history. The discourse, so often slighted in the past, is in fact the story. It creates new social and intellectual conditions to which more statements and actions will respond, in an endless chain of agency. The historian needs to be on guard against the tendency, or the temptation, to simplify the story by neglecting this most basic fact of all. No historical event or change can be meaningfully asserted unless its agents can be specified; and *agents can only be people*. Attributions of agency unmediated by human action are, in effect, lies—or at the very least, evasions.

Selv om Halvorsen stort sett lot være å delta direkte i offentlige debatter, kan hans deltakelse i samtidas diskurser like fullt leses ut av andre kilder som brev, intervjuer og selvbiografiske opptegnelser. I videre forstand vil også det rikholdige kildematerialet som dokumenterer ham som komponist og utøvende aktør i musikklivet, kunne tolkes som Halvorsens respons på begivenheter og agendaer rundt seg, ikke bare forhold knyttet til musikklivet og dets institusjoner, men også ellers i samfunnet.

Kildematerialet

De historisk anlagte delene av avhandlingen vil naturligvis bare kunne rekonstruere, tolke og gjengi en liten flik av alt som angår Halvorsen som aktør i sin samtid. Jeg vil ved å lese, tolke, analysere og lytte meg inn i selv de innerste kringelkrokene av det omfattende materialet jeg har klart å framskaffe under arbeidets gang, i størst mulig grad legge vinn på å la framstillingene uttrykke «autentisk mening», slik Tomlinson definerer målet for musikkhistorisk forskning. Det som bibringes leseren, vil likevel være filtrert gjennom tankeprosessene til en som lever sitt liv hundre år etter Halvorsen, under helt andre forhold og med en helt annen erfaringshorisont. Således har Dahlhaus – med utgangspunkt i Droysen (→ s. 34) – kategorisk fastslått at er det feil å tro at dokumenter overlevert fra en svunnen tid, kan representere historiske data direkte:

Die Berichte und Relikte, von denen der Historiker ausgeht, bilden die – in der Gegenwart überdauernden – Daten, die er durch eine Annahme über vergangene Ereignisse zu erklären versucht. Und erst die gedachten Ereignisse, nicht die gegebenen Materialien, stellen die geschichtlichen Tatsachen dar, auf die er zielt (1977:61).

Dahlhaus presiserer videre at «die Dokumente, die der Historiker mit Händen greifen kann, ... nicht selbst das vergangene Ereignis [sein], sondern lediglich dessen Reflex oder Relikt» (*ibid.*:62). Samme hvor mye objektivitet vi etterstreber i framstillingen av historiske data, vil selv den type fakta-basert oversiktsstoff som jeg bringer i bind 3, med verklister og kronologisk konsertliste, på en eller annen måte være filtrert gjennom mine fortolkninger.* Som Wikshåland poengterer, må målet likevel være at jeg gjennom alle deler av avhandlingen

formår å rekonstruere historiske fakta, prinsipielt fragmenterte og utilgjengelige på sine egne premisser, til fortolkninger med overbevisningskraft sterk nok til at vi [forfatteren og leseren] ikke lar oss forstyrre av vissheten om at fortolkningene faktisk er skapt her og nå, av oss selv – som versjoner av en egentlig, men utilgjengelig historie (Wikshåland:71).

* I sine videre utlegninger om musikkhistorikerens rolle i forhold til «dokumenterte forløp» og «overleverte tekster» poengterer Dahlhaus at det strengt tatt ikke eksisterer «'rohen Fakten', von denen Historiker manchmal sprechen, wenn sie sich von den Problemen der Hermeneutik bedrückt und ermüdet fühlen». For å sette det på spissen trekker han fram at en tilsynelatende nøytral påstand som «Beethovens *Missa solennis* ble uroppført i St. Petersburg 18. april 1824». Den som skal kunne forholde seg til påstanden, må kjenne til begreper fra kalendariske, liturgiske, politiske og estetiske systemer. I det videre arbeidet – «etwa der Rekurs von Quellen zu Texten, von Texten zu Werken und von Werken zu den tragenden Intentionen» – bygger musikkhistorikeren på et hierarki av data og fakta: «Die einzelne Quelle ist Datum für das zu erschließende Faktum 'authentischer Text', der authentische Text wiederum Datum für das Faktum 'Werk' ... und das Werk seinerseits Datum für das Faktum 'Komponist'». En historisk interpretasjon vil dermed (nesten) alltid være å anse som «eine Deutung von Deutungen» (Dahlhaus 1977: 62 f.).

Å skaffe til veie data for å kunne «rekonstruere historiske fakta» har i Halvorsens tilfelle ikke overraskende vist seg å være en formidabel oppgave. Blant norske komponister var han mer produktiv enn de fleste i sin samtid, og som fiolinist og dirigent deltok han i en uoverskuelig mengde konserter og forestillinger gjennom over et halvt århundre, fra 1876 til 1930. Da jeg på slutten av 1980-tallet skrev min hovedoppgave om den tyske komponisten, pianisten og dirigenten Max Reger, kunne jeg arbeide i et eget Max-Reger-Institut som prinsipielt hadde samlet inn og delvis utgitt alle typer data som verklister, oversikt over samtlige konserter, kritikker i dags- og fagpresse og brev fra, til eller om komponisten. En rekke andre forskere hadde allerede utført, publisert og reflektert over meste-parten av det materialet som lå til grunn for at jeg kunne gå i gang med mine egne analyser og tolkninger av verk og historiske begivenheter. Således bestod det forberedende arbeidet den gangen – ved siden av å lytte til musikken – av å fordype seg i alle diskurser i en allerede eksisterende Reger-forskningstradisjon slik at dette kunne danne grunnlag for mine egne refleksjoner og analyser.

Å arbeide med Halvorsen innebar å starte i motsatt ende. Her var det jeg selv som måtte lete fram nesten alle data og fakta fra grunnen av, for det fantes ikke noe «Halvorsen-institutt» som allerede hadde tatt på seg å skaffe til veie alt materiale som angikk ham. Både for verkenes og konsertenenes del viste tilstanden seg å være temmelig kaotisk. Riktignok var den av Anker omtalte «gavepakka» med Halvorsens eget etterlatte materiale (→ s. 29 f.) en høyst velkommen vegviser videre, men den omfattet bare en liten del av det kildematerialet som skulle til for å fullføre en musikkvitenskapelig doktoravhandling om Johan Halvorsen. Én ting er at hans virke i norsk musikkliv var så omfattende og mangefasettert at ikke engang 659 maskinskrevne sider kan belyse det fullt ut. En potensielt langt mer alvorlig slagside ligger i at det var Halvorsen selv som samlet inn konsert- og verkkritikkene, og dermed også bestemte utvalget. Til å begynne med var det hans «skikkelige broder» (H:7), ordensmennesket Rolf Hakon Halvorsen, som tok vare på dette resepsjonsmaterialet. «Klistre kritikene op i bogen, du skal straks få flere,» skrev Johan Halvorsen eksempelvis til broren etter en konsert i Bergen høsten 1885 (JH til RHH 21/11). Når han søkte stipend og seinere kapellmesterstillingen ved Nationaltheatret, la han naturlig nok alltid ved dette «album indeholdende presseudtalelser» (H:81–83). Det har med andre ord fungert som en slags utvidet CV der hensikten naturlig nok var å stille Halvorsen i et mest mulig heldig lys. Allerede før materialet var valgt ut, renskrevet og bundet inn som bok, var det med andre ord blitt «silt» av Halvorsen selv og broren Rolf.

Selve sammenstillingen av materialet ble foretatt av Halvorsens eldste sønn, Rolf Grieg Halvorsen, i 1936, året etter at Johan Halvorsen var gått bort. Boka

ble trykt opp i et begrenset antall eksemplarer, først og fremst til fordeling innen familien, men den ble også gjort tilgjengelig for allmennheten gjennom et eksemplar på Norsk musikksamling ved Universitetsbiblioteket i Oslo (nå NBO), der Anker nylig hadde overtatt ledelsen etter Fartein Valen. Ved siden av de mange musikk-kritikkene, som først og fremst dekker Halvorsen som fiolinist eller dirigent, er det tatt inn en noen attester, Halvorsens korrespondanse med Edvard Grieg, en verkfortegnelse, en oversikt over ordener, medaljer og andre utmerkelser samt en del fotografier. Sist, men ikke minst, inneholder boka selvbiografiske notater, «Hvad jeg husker fra mit liv», som Halvorsen skrev ned i flere etapper mot slutten av livet. Notisene og bildene er satt innimellom konsertkritikkene slik at framstillingen blir tilnærmet kronologisk, men det savnes sammenbindende, forklarende tekster som kunne gjort det hele mer oversiktlig.

Avskriften av materialet er gjort på skrivemaskin, sannsynligvis av en sekretær, ettersom Anker kunne fortelle at Halvorsens sønn Rolf «har latt [det] avskrive» (→ s. 29). Den originale samlingen synes å være tapt, men sammenlikninger med de originale aviskildene, som jeg seinere har lest et flertall av på mikrofilm, har vist at avskriftene er tilforlatelig utført. Selv den minste trykkfeil er overført i renskriften, og den eneste feiltypen som nå og da forekommer, er feiltyding av eldre avisers frakturskrift. Selv om jeg i denne avhandlingen i størst mulig grad har basert meg på de originale aviskildene, har jeg derfor trygt kunnet anse Rolf Grieg Halvorsens avskrifter som autoritative i de tilfellene der originalkritikken ikke har latt seg oppspore. Riktignok forekommer enkelte feilaktige dateringer og unøyaktige kildeangivelser, trolig som en følge av manglende eller utydelig påskrift i originalutklippene.

En høyst velkommen tilvekst til kildematerialet viste seg å være et tilsvarende bind, «Familiebrev 1879–1935», som Rolf Grieg Halvorsen fikk renskrevet og trykt opp i 1939 (*Fbr*). Det består av 200 maskinskrevne sider og inneholder renskrifter av Halvorsens korrespondanse med moren Hanna, broren Rolf, søsteren Marie, kona Annie og de fire barna, i første rekke døtrene Aase og Nina etter at de ble voksne og flyttet utenlands. Dette private brevmaterialet er ikke allment tilgjengelig, heller ikke i Nasjonalbiblioteket, og originalene kjennes ikke. Den påviste reliabiliteten av avskriftene i bindet med aviskritikker m.m. (*H*, se over) gir oss likevel en meget sterk indikasjon på at også brevavskriftene er til å stole på, også her med unntak av en del feildateringer. Rolf Grieg Halvorsen har ikke på noen som helst måte forsøkt å dekke over farens til tider haltende skriftspråk, særlig i yngre år. Jeg er Halvorsens yngste sønn, nylig avdøde Stein Grieg Halvorsen, en stor takk skyldig for å ha latt meg kopiere og fritt benytte disse private brevene.

Et tredje kildetilfang fra Halvorsen-familien er ei side med slektsopplysninger som er skrevet inn i familiebibelen. Den tilhører i dag hans sønnesønn Rolf Grieg-Halvorsen (sønn av ovenstående).

I det videre arbeidet med å bygge opp en materialbase for historiske begivenheter og diskurser knyttet til Halvorsens liv, utøvende virksomhet og komposisjoner måtte jeg oppsøke en rekke arkiver og biblioteker i inn- og utland. Halvorsen tilbrakte 40 år av sitt 71 år lange liv i Kristiania/Oslo, så det var ikke overraskende mest å finne her, framfor alt i tidligere Norsk musikksamling (NMS) og andre avdelinger av Nasjonalbiblioteket i Oslo (NBO), men også i NRK, Riksarkivet (RAO) og Nationaltheatrets arkiv. I løpet av de siste åra, stort sett etter at min innsamlingsvirksomhet var avsluttet, er en del av denne type materiale blitt gjort tilgjengelig over Internett, framfor alt Halvorsens manuskripter (NBO Digital), et mindre utvalg aviser/årganger (nb.bo/avis og nb.no/avis) og en del kirkebøker, folketellinger og annet materiale fra Riksarkivet (digitalarkivet.no). Dette har vært svært nyttig for meg i de tilfellene jeg har måttet supplere tidligere innsamlet materiale.

I perioden 1884–99 oppholdt Halvorsen seg suksessivt i Stockholm, Bergen, Leipzig, Aberdeen, Helsingfors og Bergen igjen, og det viste seg svært fruktbart for meg å gå i hans fotspor og oppsøke arkiver på disse virkestedene, samt i København, der han hadde sin hovedforlegger, Wilhelm Hansen, og ofte gav konserter. Det innsamlete stoffet består av musikalier, vitnemål, brev, program, plakater samt aviser og andre tidsskrifter. Av verklista i bind 3 og kildefortegnelsen bakerst i bind 2, framfor alt oversiktene over korrespondanse og annet arkivmateriale, går det fram hva jeg konkret har funnet de ulike stedene. En oversikt over personer som har hjulpet meg i innsamlingsarbeidet, inngår i forordet.

Disposisjon

Den løpende teksten som utgjør bind 1–2, er i hovedsak ordnet kronologisk ved at begivenheter i Halvorsens livsløp dels knyttes til diskurser rundt generelle og mer spesifikke kultur- og musikkhistoriske temaer, dels til musikalske analyser av ulike verk som til sammen skulle dekke et vidt spekter av Halvorsens produksjon som komponist. I motsetning til en del andre kunstnermonografier, som plasserer biografisk stoff og verkanalyser i to ulike bolker, har jeg valgt å presentere begivenheter og komposisjoner om hverandre, da verk og virke hos en kapellmester som Halvorsen er sammenvevd til et uatskillelig hele (→ s. 41 f.).

I utvalget av begivenheter og personer som løftes fram – nødvendigvis på bekostning av andre – er hovedvekten primært lagt på dem som etter mine vur-

deringer og fortolkninger har vært viktigst for å forstå Halvorsens utvikling og karriere som utøvende musiker, dirigent og komponist. Gjennom å avdekke, løfte fram og drøfte historiske fakta knyttet til Halvorsen, oppnår jeg dessuten å belyse mange ukjente eller lite påaktete begivenheter som kan ha en mer generell interesse for historien om musikklivet på Halvorsens ulike virkesteder.

For verkanalysenes del har jeg vært gjennom en om mulig enda mer ubarmhertig utvalgsprosess. Selv om en rekke verk analyseres i avhandlingen, helt eller delvis, har det ikke vært mulig å få plass til alle 173. Noen komposisjoner blir derfor ikke nevnt annet enn i verklista i bind 3, noen får en nødtørftig omtale eller en kort karakteristikk, noen analyseres i grove trekk, mens jeg går nøye inn på enkelte, utvalgte verk i egne kapitler eller underkapitler. Analyseverkene er plukket ut med tanke på at de skal utgjøre et tverrsnitt av Halvorsen som komponist ved at alle typer verk og sjangere er representert. Videre har det vært viktig å prioritere verk fra hans tidlige år som komponist, da disse til nå har vært mer ukjente enn hans seinere produkter.

Avhandlingen er gruppert i fem hoveddeler, hvorav de tre første (bind 1) tar for seg Halvorsen utvikling fram mot å få Norges ledende stillingen som dirigent, mens de to siste hoveddelene tar for seg de tretti åra han var ansatt som kapellmester ved Nationaltheatret i Oslo.

Del 1, Bakgrunn og formende år (1864–89), dekker Halvorsens bakgrunn og oppvekst, samt hans utvikling som teatermusiker, konsertfiolinist og fiolinpedagog fram til han var rundt 25 år gammel. Med få unntak hadde han ennå ikke begynt å komponere, så hovedfokus blir lagt på hans virke som utøvende musiker på fiolin, slik den har latt seg gjenskape ut fra arkivmateriale og gjennom aviser og tidsskrifter fra de stedene han oppholdt seg i denne perioden (se forrige side). Ved å ta utgangspunkt i samtidige kilder følger jeg den unge Halvorsen i hans omflakkende tilværelse i dobbeltrollen som musiker og musikkstudent. Jeg har undersøkt og analysert musikklivet og musikkrepertoaret i 1870- og 80-åra ut fra bl.a. følgende stikkord: Framveksten av (amatør-)musikklivet i en middels stor norsk by, Drammen, militærmusikkens betydning for kulturlivet i det sivile samfunnet, teater- og konsertforhold i Norge, Sverige, Tyskland og Skottland, samt musikkutdanninginstitusjoner i Stockholm og Leipzig. Et annet fokus vil være å se på hvilke muligheter en talentfull, men ubemidlet musikerspise hadde til å kunne skaffe seg kunstnerisk utdanning og erfaring. Et tredje vil være hans viktige bekjentskaper med musikkpersonligheter som på ulike måter og på forskjellige utviklingstrinn kom til å bety mye for ham. I løpet av del 1 etableres dermed en innsikt i den dynamikken som kan sies å ha produsert musikeren og komponisten Johan Halvorsen.

I *del 2, Halvorsens første utgitte komposisjoner (1889–93)*, følger vi Halvorsen til Helsingfors, der han fortsatte sin karriere som fiolinist og pedagog, men også begynte å komponere for alvor. I en alder av 26 år hadde han knapt nok noen musikkteoretisk skoling i det hele tatt, for inntil da hadde fiolinspillet tatt fokus fra alt annet. Det blomstrende musikalske klimaet i den finske hovedstaden rundt 1890 må tillegges en stor del av æren for at han nå skrev og fikk gitt ut en rekke komposisjoner. Til å begynne med dominerte det vi kan kalle bruksmusikk for fiolin eller sang, som han selv kunne benytte på sine konserter eller i undervisningen. Også et større anlagt verk, den bare delvis bevarte strykekvartetten, stammer fra denne perioden, og også den ble framført av strykekvartettensembler med Halvorsen selv som primarius. Halvorsen valgte med andre ord ikke bort musikerkarrieren til fordel for en komponistkarriere; allerede fra første stund var det snarere slik at komposisjonene ble til i forlengelsen av hans virke som utøvende musiker.

Ved siden av fiolinlærer- og kammermusikkstillingen i Helsingfors reiste Halvorsen på to studieturer til St. Petersburg, der han også gav konserter, til dels med egne verk. Takket være god hjelp til å oppspore og oversette kritikker i russiske aviser har det vært mulig for meg å vurdere resepsjonen av både fiolinisten og komponisten Halvorsen i et større musikkssentrum. I 1893 oppholdt han seg også noen uker i Berlin, der han tok privattimer i kontrapunkt hos Albert Becker, den eneste komposisjonsundervisningen han noen gang mottok.

I *del 3, Dirigent i Bergen (1893–99)*, dreies fokus over mot det tredje og i samtida mest kjente av Halvorsens virkeområder. Høsten 1893 ble han ansatt som kapellmester ved Bergens teater og fikk samtidig ansvaret for å dirigere større symfonikonsserter. Heller ikke dette var et område han hadde noe erfaring med på forhånd, og kapittelet dokumenterer at det på samme tid var både lærerikt og strabasiøst arbeid å stå i spissen for musikklivet i det som på slutten av 1800-tallet fortsatt var en norsk provinsby. Av spesielle begivenheter som faller inn under denne perioden, vil jeg følge Halvorsen på to studieturer til kontinentet og utforske hans rolle ved den store og svært ofte omtalte norske musikkfesten i Bergen i 1898. Ved å studere originaldokumenter og sammenholde dem med all den litteraturen som til nå er skrevet om begivenheten, har jeg kunnet gi en ny vurdering av forhistorien til denne skjellsettende begivenheten i norsk musikkhistorie. Halvorsen hadde en aktiv rolle som en av Griegs stedlige representanter, og hans opptreden under selve festen skulle vise seg å bli viktig for hans videre dirigentkarriere.

Som komponist utviklet Halvorsen seg videre; selv om jeg også fra denne perioden gjennomgår de fleste verk, har jeg til lengre og mer dyptpløyende analyser konsenterert meg om tre hovedpunkter:

- 1) Halvorsens største suksesser: «Bojarenes inntogsmarsj» og «Passacaglia», ble begge komponert høsten 1893. Verkene analyseres dels med sikte på å avdekke hva som har gjort dem til det.
- 2) Musikk i et «norsk» tonefall: Bergens-miljøet bevisstgjorde Halvorsen som nasjonalromantisk komponist. Han skrev flere verk basert på folkemusikk og lærte seg også selv å spille hardingfele. I analysen av mannskorsangen «Varde» vurderer jeg også andre måter å markere «norskhet» på.
- 3) *Vasantasena* var ikke bare Halvorsens første større, flersatsige verk for stort orkester, men også det første verket der han tok i bruk musikalske elementer som skulle hensette publikum i det vi kan kalle en «orientalsk» eller «eksotisk» stemning. I analysene har jeg bl.a. kunnet støtte meg på og teste ut Dahlhaus' tese om hvordan vestlige komponister gikk fram når de skulle komponere musikk i eksotisk, nasjonal og/eller arkaiserende stil.

Del 4, Kapellmester ved Nationaltheatret – Norges ledende dirigent (1899–1919), dekker de 20 åra Halvorsen var dirigent for Norges største profesjonelle symfoniorkester i Nationaltheatret. Innledningsvis gjør jeg en grundig vurdering av de alt annet enn opplagte prosessene, konsertarrangementene og avisskriveriene som lå til grunn for at en sakkyndig musikerkomite valgte å tilrå at nettopp Johan Halvorsen ble engasjert i stillingen som det nye Nationaltheatrets første kapellmester.

Seks kvelder i uka var Halvorsen og orkesteret engasjert til å spille mellomakts- og scenemusikk ved teaterforestillingene, og i tillegg gav de jevnlig symfonikonserter, folkekonserter, matineer, solistkonserter og lignende, til sammen rundt 300 konserter i løpet av 20 år. Dessuten fungerte Nationaltheatret som Norges viktigste operascene, og Halvorsen var eneansvarlig for innstudering og ledelse av alle opera- og operetteoppsetninger. Han og de skiftende teatersjefene fikk tidvis sterk kritikk for repertoarvalget, der de med å sette opp med velkjente kassasuksesser som Bizets *Carmen* og Verdis *Trubaduren*, for ikke å snakke om Lehárs operette *Den glade enke*, lot seg styre vel så mye av økonomiske som kunstneriske vurderinger. Også Halvorsens vurderinger i forhold til å oppføre eller refusere operaer og andre verk av sine norske komponistkolleger ses til dels i lys av økonomien.

Det er i denne perioden Halvorsen for alvor kom i gang med å komponere musikk for scenen, og denne analyseres både i forhold til de krav og begrensninger som fulgte av teateroppsetningen, og som «absolutt» musikk med verdi i seg selv. Jeg har lagt til grunn at det for en komponist av Halvorsens støpning ikke nødvendigvis var noen hemsko å skulle skrive musikk til en dramatisk, scenisk handling, og at det for hans intuitive sett å komponere på snarere var en

fordel å kunne se for teaterets skiftende scenarier. I analysene vil jeg bl.a. – i forlengelsen eksotisme-vurderingen av *Vasantasena* i del 3 – vurdere hvordan Halvorsen i musikken til *Fossegrimen* på tilsvarende måte skaper norsk-nasjonal musikk til en handling fra Øvre Telemark, mens *Suite ancienne* og forspillet til *Medea* belyses i forhold til bruk av arkaiserende musikalske elementer fra ulike tidsperioder. Andre utvalgte analyseverk fra perioden er «Norsk Festouverture», som er et av Halvorsens første bevarte verk i sonatesatsform, utdrag fra *Gurre*, *Tordenskjold* og *Kongen* som eksempler på musikk i et post-wagnersk, kromatisk preget tonespråk og den delvis bevarte operetten *Mod Nordpolen*, det nærmeste operadirigenten Halvorsen kom det å skrive en opera. Andre verk, bl.a. *Dronning Tamara*, «Østerdølsmarsjen» og Kroningskantate, blir beskrevet og til dels vurdert uten at det foretas noen gjennomgripende analyse. Hovedtendensen i Halvorsens komposisjonsvirksomhet er fortsatt at verkene nesten alltid springer ut av hans utøvende virke, men han komponerte også en fiolinkonsert. I over 100 år var den ansett som tapt, og notene til verket ble gjenfunnet for sent til at verket kunne analyseres her. Konsertens ublide skjebne blir like fullt belyst som eksempel på Halvorsens problematiske forhold til å komponere i «store» former og sjangere.

Del 5, som tar for seg perioden fra teateret mistet sitt store orkester i 1919 fram til Halvorsens død i 1935, har fått tittelen *Symfoniker for ettermælets skyld?* Hovedfokus rettes med andre ord mot at Halvorsen omsider «overvant» sine problemer med å komponere «absolutt musikk» innen prestisjetunge sjangere i stort format. Selv var han åpenbart svært bevist på at dette stilte store og andre krav til ham som komponist enn det kapellmestergjerningen gjorde, noe som gjenspeiles i det faktum at han hadde tilintetgjort både en strykekvartett og sitt eget eksemplar av fiolinkonserten før han i 1923 fullførte sin første symfoni i en alder av 59 år. Inntil det «løsnet» for ham på 1920-tallet, da han fullførte sine tre symfonier, kan det synes som om hadde en overdreven respekt for slike oppgaver. Den vanligste forklaringen på dette har helt siden uroppførelsen av første symfoni vært at han ville gjøre seg gjeldende på andre områder etter at han ble skjøvet til side som dirigent da Kristiania fikk et eget symfoniorkester. Prosessen rundt etableringen av det Filharmoniske selskap i 1919 blir derfor grundig belyst og vurdert, ikke bare som mulig forhistorie til at Halvorsen gikk nye veier som komponist, men også fordi den sier mye om det klimaskiftet som hadde funnet sted i løpet av de 20 åra som var gått siden 1899. I tillegg til å oppspore og vurdere til nå lite påaktet kildemateriale rundt denne prosessen vil jeg komme inn på hvordan ulike dirigenttyper på den tida hadde appell til ulike typer publikum.

Etter et års stridigheter trakk Halvorsen seg tilbake til en stilling som kapellmester for et lite salongorkester ved Nationaltheatret, der han fortsatte fram til

1929, da orkesteret ble nedlagt og han selv ble pensjonert. Ut fra det som har vært skrevet om Halvorsen i avisartikler og musikkhistoriske framstillinger, kan det virke som han hadde langt mindre å gjøre enn før, noe som skal ha vært en forutsetning for at han i løpet av 1920-åra fullførte sine tre symfonier. Hvorvidt arbeidsmengden ved Nationalteatret var gått så veldig mye ned, diskuteres, og som komponist av musikk for scenen var Halvorsen tidvis mer aktiv enn noen gang. Bakgrunnen for at han ikke bare begynte på, men maktet å fullføre sine tre symfonier i denne perioden, er således mer kompleks.

Hovedvekten i del 5 vil ligge på en drøfting av symfoniens plass innad i Halvorsens egen produksjon, og de vurderes i forhold til klimaet for å skrive høyromantiske symfonier i et tonespråk som var toneangivende på slutten av 1800-tallet. Halvorsen uttalte at han hele livet følte seg som en norsk nasjonalromantiker, som arvtaker etter Grieg og Svendsen, noe vi må erkjenne som premiss for at Halvorsen symfonier ble til. Musikalske analyser blir kun gjort av innlednings-satsene til de tre symfoniene, siden det var i sonatsatsformen Halvorsen møtte de største formmessige utfordringene som symfonikomponist.

Del 5 inneholder også en gjennomgang og vurdering av de to norske rapso-diene. Mer inngående musikalske analyser er ellers ikke prioritert i delen, dels fordi grunnleggende stilistiske trekk ved de fleste sjangere allerede er dekket av tidligere analyser av liknende verk, dels fordi jeg i mine vurderinger kan støtte meg på solide utførte analyser av Jan Eriksen (Symfoni nr. 1 og 2), Matthias Bornhofen (*Norske eventyrbilleder*) og Christine Torgalsbøen (*Skjærgårdsvisene*).

Framstillingen av Halvorsen som komponist, utøver og dirigent i del 1–5 er både omfangsrik og detaljert, noe som er vanskelig å unngå når en skal ta for seg en person som komponerte *så* mye musikk, hadde *så* mange jern i ilden og virket i *så* mange år i norsk musikklivs tjeneste. Likevel kan ingen beskrivelse være uttømmende, og det innsamlete materialet dekker mange flere begivenheter enn dem som har fått plass i bind 1–2. Jeg har gjort en rekke funn som under min egen utvalgsprosess ikke fikk plass i fortellingen om Halvorsen og hans roller i norsk musikkliv. Dette gjelder ikke minst en del konserter og teaterforestillinger fra Halvorsens 30 år som kapellmester ved Nationalteatret i Kristiania/Oslo, der stofftilfanget har vært enormt. Det vil med andre ord være igjen mye uutforsket om Halvorsen og temaer knyttet til ham, også *etter* denne avhandlingen.

Systematiseringen av de innsamlete opplysningene rundt Halvorsens komposisjoner og hans utøvende musikalske virke har vært en nøkkel til det videre arbeidet med denne avhandlingen. Tabellariske presentasjoner av verk, konserter og andre relevante begivenheter i Halvorsens liv har allerede under arbeidets gang vist seg å ha verdi ikke bare som kildedokumentasjon for mine egne fram-

stillinger, men også som vegviser for andre som måtte ha interesse av å fordype seg i Halvorsens musikk, enten det nå er i kunstnerisk, vitenskapelig eller annen formidlingssammenheng. Utarbeidelsen i seg selv har utgjort en svært stor del av arbeidet med å presentere Johan Halvorsen i en musikkvitenskapelig doktoravhandling, og stoffet inngår som en integrert del av avhandlingen, bind 3. For den som skal sette seg inn i Halvorsens musikalske virke i framtida – det være seg som musikkviter eller som utøvende musiker –, håper jeg dette vil være nyttige og etterrettelige verktøy.

Første del av *bind 3* omfatter en ny verkoversikt der jeg har tildelt samtlige kjente komposisjoner av Halvorsen nye verknummer. For den som har villet skaffe seg en oversikt over Halvorsens musikk, har mangelen på en systematisk verkliste i alle år utgjort en stor barriere. «Det er ingen som har oversikt over Halvorsens produksjon, bl.a. burde det som ikke er trykt av hans scenemusikk gjennomgå», står det således å lese i en notis i *Norsk Musikketidsskrift* ved 100-årsjubileet for Halvorsens fødsel (1964 nr.1:26). Som nevnt over, har Halvorsen selv etterlatt seg en verkliste med opusnummer (*H*:626–630, muligens satt opp av sønnen Rolf). Den inneholder likevel bare en liten del av all den musikken han skrev i årenes løp og har ingen opplysninger om tidspunkt for verkenes tilblivelse, uroppførelse eller utgivelse. Eksisterende opusnummerering omfatter kun numrene 16–23 og 26–33 og ble bare brukt ved noteutgivelser i perioden 1899–1912, først og fremst hos Wilhelm Hansens musikkforlag. Halvorsens – eller kanskje snarere forlagets – plan har åpenbart vært at «verdige» komposisjoner fra før 1899 retrospektivt skulle tildeles opus nummer 1–15, men det ble gjort bare i tre tilfeller. I min nye, kronologiske verkliste har jeg gitt Halvorsens op. 16 verknummer 40, noe som illustrerer hvorfor det var umulig for meg å benytte eksisterende opusliste som grunnlag. I den grad det i det hele tatt ligger noen filosofi bak opusnummereringen fra Halvorsens side, ville kun 15 av 39 verk fra tida før 1899 blitt funnet «verdige» til å inngå, en type kvalitetsvurdering og utvalgsprosess som ville være direkte i strid med denne avhandlingens fokus på å vurdere *alle* sider av Halvorsens virke på like fot. Også blant de opusnummererte komposisjonene er det et sant kaos, da opptil flere verk i et par tilfeller er blitt tildelt samme opusnummer. Å utarbeide en ny, mest mulig fullstendig verkliste har derfor vært en høyt prioritert oppgave under arbeidet med denne avhandlingen.

Jeg har klart å dokumentere i alt 173 verk som er kronologisk ordnet i den nye verklista. For hvert verk lister jeg opp tittel, besetning og alle kjente opplysninger om komposisjonstidspunkt, første kjente oppførelse og eventuell(e) utgivelse(r), med navn på forlegger, utgivelsesår og dedikasjonsbærer(e). Om mulig

gis det opplysninger om manuskript og/eller annet tilgjengelig notemateriale, samt innspilling(er) av verket. Etter mønster av liknende verkoversikter i monografier som Finn Benestads om *Johannes Haarklou* (1961), *Edvard Grieg* (1980) og *Johan Svendsen* (1990) er alle verkpresentasjoner forsynt med noteeksempler som viser de viktigste temaene i hver sats eller del. Nærmere detaljer om musikalmaterialet og arbeidet med den nye verknummereringen følger i et eget innledningskapittel til verklista.

Andre del av bind 3 består av en kronologisk fortegnelse dag for dag over Halvorsens musikalske aktiviteter i hele perioden fra 1876 til hans død i 1935. Ideen til denne har jeg fått fra Ingeborg Schreibers tilsvarende tabellariske oversikt i 3-bindverket *Max Reger in seinen Konzerten*. Den kronologiske oversikten er i første rekke å anse som en katalog over den musikken Halvorsen framførte som instrumentalist eller dirigent i løpet av sin karriere som utøvende musiker. I prinsippet skal den dekke og gjengi musikkprogram samt referanser til kritikker, forhandsomtaler m.m. fra samtlige konserter, teaterforestillinger og andre arrangementer der Halvorsen deltok. Nærmere detaljer rundt oppsettet av denne lista følger i en egen innledning (→ s. 15 i bind 3).

Bak selve oversikten følger et register over musikk oppført av Halvorsen, ordnet etter komponist og med henvisning til datoer for oppførelse, slik at begivenheten kan gjenfinnes i den kronologiske oversikten. Et person- og saksregister med biografiske notiser om personer som nevnes i hovedteksten eller som deltakere i Halvorsens konserter, følger til slutt (mer om registrene under *Formalia*, s. 15 i dette bindet).

Del 1

Bakgrunn og formende år

1864–89

1.1 Oppvekst i Drammen 1864–79

Familie og slektsbakgrunn

Johan August Halvorsen ble født på Bragernes i Drammen 15. mars 1864. Han var yngste barn av Bernt Halvor Halvorsen og Hanna (Johanne) født Hansen. I sine erindringsnotater, som han skrev på sine eldre dager, mintes Halvorsen sine tidlig avdøde foreldre med følgende linjer:

Min far, som var fængselsbestyrer, døde da jeg var 4 år gammel [skal være 5]. Husker ham såvidt. Efter alt hvad jeg har hørt, skal han ha' blåst fløite, været en kjæmpesterk kar og et udmærket godt og prægtig menneske, hjælpsom og efter ævne godgjørende.

Min Mor døde da jeg var 14 år [skal være 16]. Hun var et herligt stemningsrigt væsen. Meget religiøs. Havde sands for alt som var vakkert. Hennes høitlæsning av Johannes åbenbaring står for mig som noget ophøiet skjønt og fantasifuldt. Av udseende var hun liten og før. Havde et vældigt sort hår med bukler ved ørene og inderlig gode blå øine (H:5).

Halvorsen hadde bare vage minner om faren og synes heller ikke å ha kjent andre slektninger på farssiden. Folketellinger og kirkebøker oppgir at Bernt Halvor Halvorsen opprinnelig var fra Drammens naboby i sør, Holmestrand. Her ble han ifølge kirkeboka for Holmestrand født 7. juli 1816, ikke fullt tre måneder etter at foreldrene, «Enke Petra Wilhelmine Ovesen af H^ostrand, 42 Aar» og «Jacob Halvorsen af Søndre Klev, 31 Aar», giftet seg i Botne kirke 10. april samme år (*Kirkebok for Botne*). Ut fra dette var Johan Halvorsens farfar, Jacob Halvorsen, født rundt midten av 1780-åra, men kildematerialet er ikke entydig: *Kirkebok for Holmestrand* oppgir at han ved sin død 15. desember 1830 var 51 år gammel, noe som tilsier at fødselsåret var 1779. En tredje kilde, *Folketelling for Bothne 1801*, angir at han fylte 24 år dette året og således skal ha vært født i 1777. I samme folketelling finner vi også Jacobs foreldre: Moren het Kari Arnesdatter, var 64 år gammel og hadde fra sitt første ekteskap en 34 år gamle datter, Anne Olsdatter. Jacobs far var «Bonde og gaardbeboer» Halvor Jacobsen, som oppgis å ha vært i sitt 51. år.* Johan Halvorsens etternavn er med andre ord opprinnelig et patronym avledet av denne Vestfold-bondens fornavn.

Bernt Halvor Halvorsen var født som nummer to av tre søsken. Eldst var halvbroren Rolf Rolfsen, som stammet fra moren Petras første ekteskap med «Garver Engebret Rolf Rolfsen», død i Holmestrand 18. september 1812 «i sit Hæders 44^{de} Aar» (innskrift i Halvorsens familiebibel). Bernt Halvor hadde også en to år yngre søster som het Jacobine, født 31. desember 1818. Om oppveksten

* Om ikke annet er angitt, er sitater og opplysninger fra kirkebøker og folketellinger hentet fra søk på Arkivverkets nettside (<http://www.arkivverket.no/arkivverket/Digitalarkivet>).

røper kirkebøkene ellers at han ble konfirmert i Holmestrand 18. april 1830. Han er inntegnet som nr. 8 av 12 gutter. Ifølge 1801-folketellingen for Botne hadde faren Jacob i yngre år vært «National Soldat», men han ble oppført som «Ungkarl og Snedker» da han giftet seg. Noen lukrativ geskjeft var det neppe, og da han døde oppunder jul 1830, ble familien etterlatt i elendige kår: To år seinere døde Jacobine i en alder av 14 år, anført som «Fattiglem» i kirkeboka (4/1 1833).

Av et notat etter Rolf Rolfsen i Halvorsens familiebibel går det fram at Petra Halvorsen ble 80 år gammel og levde til 22. oktober 1851. Begravelsen hennes kan likevel ikke spores i kirkebøkene fra Holmestrand og Botne. En tid etter Jacobines død synes hun følgelig å ha flyttet fra byen. Formodentlig kunne hun etter hvert forsørges av sønnene sine, men vi har ingen sikre opplysninger verken om Rolfs eller Bernt Halvors gjøremål i 1830- og 1840-åra. Kan Bernt Halvor ha gått i farens fotspor og blitt soldat? Selv om dette ikke er annet enn spekulasjoner, ville det i alle fall ha vært en god forberedelse til hans seinere yrkeskarriere innen politi- og fengselsvesenet.

Et drøyt år etter morens død giftet Bernt Halvor Halvorsen seg med Hanna (egentlig Johanne) Hansen 17. desember 1852 (notat i Halvorsens familiebibel). Vielsen fant sted i Strømsgodsets kirke sørvest for Drammens daværende bygrense, på den tida var anneks i «Skaugersogn» (Skoger). Om den 36 år gamle brudgommen angir kirkeboka for Skoger at han var «Ungkarl» og «Politibetjent», født i Holmestrand, men bosatt i Drammen. Hanna angis med patronym som «Pige Johanne Hansdatter», datter av Hans Olsen. Alderen oppgis å være «31 Aar» og adressen «Grønland» (*Kirkebok for Skoger*). I en kirkebokfortegnelse over døpte i Strømsø 1821 er «Johanne» oppført som født 31. januar 1821 og døpt 27. mai samme år. Hannas foreldre var «Matros Hans Olsen og Hustru Maren Hans Dr Berg», som var blitt gift samme sted 31. juli 1814 (*Kirkebok for Strømsø*).

Om morens foreldre skriver Halvorsen i sine erindringer: «Min Bestefar var fra Haukeland (på Os ved Bergen) og min Bedstemor fra Drammen (f. Kollen)» (H: 5). Bortsett fra at han arbeidet som «Matrods» og «Skibsfører» har det vært vanskelig å finne ut noe sikkert rundt bakgrunnen til Halvorsens vestlandske morfar.* Halvorsens mormor, Maren, var født 1793 som datter av Hans Andersen (f. 1741) og Johanne Jansdatter (f. 1749). I folketellingen for 1801 er de registrert på eiendommen «Dannevig [Danvik] nordre», der Hans Andersen var «Jordløs Husmand». Som merknad er det anført «Kollen – magasin forvalter

* Ifølge folketellingen for Os [Ous] fra 1801 var den daværende gardbrukeren på Haukeland den 52 år gamle Ole Maansen. Både ut fra fornavn, sted og alder kan han ha vært far til Hans Olsen, men ingen av hans fire registrerte barn i alderen 5–17 år bar dette navnet. I så fall må Hans ha vært eldre og ha flyttet hjemmefra på dette tidspunktet.

scheitli, husbonde, boer i byen». I tillegg til Maren hadde de sønnen Peder (f. 1789). Ut fra Halvorsens erindringer og familiebreve benyttet familien Kollen som sitt slektsnavn.* Maren bodde i Drammen hele sitt 85 år lange liv og døde ikke før i 1878, da dattersønnen Johan Halvorsen var 14 år gammel.

Hans Olsen og Maren Kollen fikk minst sju barn, så Hanna Halvorsen hadde i motsetning til ektemannen et stort nettverk av nær familie bosatt i Drammensområdet. Morens søstre og deres familier skulle få stor betydning for Halvorsen under oppveksten og ved seinere besøk i byen. Hans egne minner om dem samt en del supplerende opplysninger er satt inn i egen ramme side 61.

Hanna og Bernt Halvor Halvorsen bodde til å begynne med på Strømsø, der deres eldste av i alt fire barn, Marie Vilhelmine, ble født 16. februar 1854 (*Kirkebok for Strømsø*). Etter at de hadde flyttet over til Bragernes på nordsida av Drammenselva, fikk familien sitt neste barn, Jacobine Augusta, 6. september 1859. Hun døde av skarlagensfeber 22. mars 1863, ett år før Johan ble født (*Kirkebok for Bragernes*). I mellomtida hadde Hanna og Bernt Halvor fått sitt tredje barn, Rolf Hakon, som ble født 6. oktober 1861. En inntegning i kirkeboka for Bragernes ved Rolfs dåp (2/3 1862) oppgir at familiens adresse var den gamle rådhusbygningen ved Bragernes torg. Johans dåp 24. april 1864 ble utført av dikterpresten Jørgen Moe, som nettopp var tiltrådt som sokneprest i Bragernes. Han angir bare adressen «Torvet» (*Kirkebok for Bragernes*), der Drammens arresthus holdt til i en toetasjes tømret bakbygning med tjenesteleiligheter i første og fengselsceller i andre etasje (Pedersen:412). Halvorsens beretning om at faren var «fængselsbestyrer» (se over), er imidlertid sterkt overdrevet, for noen slik tittel eksisterte overhodet ikke i Drammen. Ved de tre yngste barnas dåp benevnes han i kirkeboka som «Politibetjent», en sekkebetegnelse for lavere stillinger i politietaten (Pedersen:421). Samme yrkestittel benyttes også i *Folketelling for Drammen 1865*. Ifølge en større, lokallhistorisk framstilling til Drammen bys 100-årsjubileum i 1911 var det ved byens arresthus ansatt «en saakalt *politivaktmester* samt en *slutter*» (Pedersen:415). Samme kilde angir at politivaktmesteren i perioden 1845–70 var hr. [Halvor] Andersen, rimeligvis den samme «Politibetjent H. Andersen» som ifølge kirkeboka var en av Johan Halvorsens faddere. Bernt Halvor Halvorsens tilknytning til fengselet i Drammen må følgelig ha vært som slutter, en underordnet fangevokterstilling.

* Kildematerialet er inkonsekvent når det gjelder familienavnet til Halvorsens mormor. Ved bryllupet i 1814 ble hun anført som «Maren Hans Dr Berg» (*Kirkebok for Strømsø*), i folketellingen 1875 med sin avdøde ektemanns patronym Olsen som familienavn. Først ved sin død, 15. september 1878, ble hun inntegnet med det pikenavnet Halvorsen benytter i sine erindringer: «Enken Maren Hansdr Kollen» (*Kirkebok for Strømsø*).

Familien Halvorsen må ha vært ganske trangbodd i det gamle fengselet, for tjenesteleilighetene skal kun ha bestått av «vaktmesterens bolig og et værelse for Slutteren» (Pedersen:412). Én fordel hadde familiemedlemmene likevel: Når det var ledig kapasitet, kunne de benytte «gjeldsarresterne til soveværelser» (Pedersen:412). Kort etter Johans fødsel måtte det gamle fengselet vike plass for byens nye brannstasjon, som står på samme tomt den dag i dag. Som en forsinket følge av fengselsreformen av 1842 påbegynte Drammen by i 1861 byggingen av et nytt, moderne distriktsfengsel av mur i bakgården til det nye rådhuset, som siden 1849 hadde ligget på den andre siden av torget. Fengselet ble tatt i bruk i oktober 1864, og også her fantes «vaktmester- og slutterbolig» (Pedersen:414). Slutteren og hans familie fikk imidlertid ikke glede seg lenge over leiligheten i nye fengselet, som 12. juli 1866 ble ødelagt i en katastrofal bybrann som la nesten hele Bragernes i ruiner. I likhet med rundt 5000 av Drammens om lag 13 000 innbyggere ble de dermed husløse og fikk formodentlig, som de fleste andre, «litet eller intet reddet» (Pedersen:69). Mange brannlidte var henvist til å bo i en stor teltby og seinere flytte inn i fjøs, sjøboder o.l. som byen hadde ervervet (Pedersen:70 f.). Med søstrene Tilla og Helene bosatt på den uskadde sørsida av Drammenselva er det likevel mer nærliggende å anta at Hanna Halvorsen og familien fikk husrom hos en av dem inntil videre. Sommeren 1869 var de registrert med oppholdsstedet Tangen, byens sørøstligste bydel nede ved Drammensfjorden (*Kirkebok for Strømsø 1868–73*: 252).

Johan Halvorsen kan neppe ha hatt annet enn vage minner om de dramatiske begivenhetene i sin tidligste barndom, og han kom aldri inn på dem dem, verken i intervjuer eller i erindringsnotatene. Faren må imidlertid ha hatt det svært slitsomt på jobben, og en byhistorikk fra 1911 forteller om kaotiske arbeidsforhold innen politi- og fengselsvesenet etter bybrannen:

Fængselsforholdene efter branden skal ha været rent fortvilede. Der var en mængde arrestationer, da forbrydere og vagabonder søkte til byen for at fiske i rørt vande. Under byens opførelse var der ogsaa megen drukkenskap blandt den store arbejdsstok. Provisorisk fængsel blev efterhaanden indredet... (Pedersen:414).

Om Halvorsen-familien hadde det stridt under og etter brannen, skulle det snart overskygges av et større tap. Den 30. mai 1869 døde nemlig «Politibetjent Halvor Halvorsen» av «Asma» og «Vatersot» (ødem), snaue 53 år gammel. Han ble begravet fra Strømsø kirke 4. juni 1869 (*Kirkebok for Strømsø*). Som enke og alenemor må Hanna Halvorsen hatt hatt en stri tårn med oppdragelsen og forsørgelsen av barna. Ut fra hva Hanna oppgav i folketellingen 1875, fikk hun støtte fra familien (→ neste side). Eldstedatteren Marie, som var 15 år da faren døde, gikk ut i arbeid som telegrafist for å spe på familiens inntekt (*H*:6).

Johan Halvorsens erindringer om sine tanter og deres familier

«Mors søskende var Tante Grethe, tante Tilla, tante Lovise og tante Helene Rugård. To brødre av hende, onkel Oluf og onkel Johan døde før min tid. Onkel Oluf beskrives som en udmærket amatør på violin. Av *fattere* og *kusiner* har jeg Gina Darjes, Ovidia Rugård, Emilie Rugård, Johan Rugård, Maren og Helga Borgen (Tante Tilla og Onkel Borgens børn)... Nei, jeg har jo glemt en del *fattere* og *kusiner*. Her er de: Hans og Fredrik Rugård, Tarbora Darjes» (H:5).

Supplerende opplysninger fra folketellinger, kirkebøker m.m.

Hanna Halvorsens eldste søster Grethe [Margrethe] (1815–1902) var gift med Terborus Andreas Darjes (1812–65), opprinnelig fra Modum, som var malermester i Holmestrand 1838–40, deretter «Toldroerskarl» i Svelvik. De fikk åtte barn, langt flere enn de to Halvorsen husket, men de fleste døde i ung alder: Hanna Marie (1838–74), Henriette Amalie g. Caspersen (1840–69), Gina [Georgine/Jørgine] Hansine (1842–1914), Terbora Margrethe g. Hansen (1845–1917, utvandret til USA 1881), Otto Laurentius (1849–71), (Johanne) Andrea g. Amundsen (1853–1907), Harda Christiane (1855–70) og Johan (1858–62). Etter at Grethe ble enke, livnærte hun seg ifølge folketellingen fra 1865 som «Haandarbeiderske» i Svelvik. Siden bodde hun en periode hos datteren Andrea i Kristiania (folketelling 1875), før hun flyttet tilbake til hjembyen Drammen. Der var hun ifølge folketellingen fra 1900 bosatt i Strømsø Fremgade sammen med sin ugifte datter Gina, som etablerte og drev egen industriforretning innen manufaktur fra ca. 1880 (opplysninger om fam. Daries er samlet på Erboe-familiens slekts-side).

Helene (1817–1910) var gift med Christian Fredrik Rugaard (1815–77), som var «Toldroerskarl» i Drammen. De bodde på Strømsø og fikk barna Emilie Marie (f. 1845), Ovidia Wilhelmine g. Fuske [Fusche] (f. 1847), Fredrik Christian (f. 1848), Hans Lauritz (f. 1852) og Johan Oscar (f. 1855). Alle de tre sønnene ble sjømenn, og minst én av dem, Johan, utvandret til USA. Ifølge folketellingen for 1900 bodde Helene da i Strømsø Fremgade med sin ugifte datter Emilie, som drev egen blomsterhandel. Til kona Annie skrev Halvorsen 7/4 1910: «Min gamle tante, vor slægts ældste, Tante Rugaard begravnes idag. Hun blev 92 år gammel.»

Lovise var antakelig ugift. Ifølge Bragernes kirkebok bar hun fortsatt etternavnet Hansen da hun var Rolf Hakon Halvorsens fadder i 1862.

Hannas yngste søster var Tilla [Otilie] (1834–1915), gift med Tollef Martin Borgen (1835–1916) fra Sande. De var i 1865 registrert på den utparsellerte eiendommen Hanke og Hammondsløkken i daværende Strømsgodsets sogn av Skoger, en del av Grønland, som ble innlemmet i Drammen 1869 (RHH til JH 22/4 1884). De fikk etter hvert to døtre, Helga (f. 1874) og Maren (f. 1879), og hadde ifølge folketellingen 1875 også en pleiedatter, Pethera Aberhammine Borgen (f. 1867). Samme kilde angir dessuten at «Konens Moder», Halvorsens mormor Maren Olsen (1793–1878), bodde hos dem og ble forsørget av Tollef Borgen. I tillegg hadde de en «Logerende», Christian Nedberg (f. 1851), samme mann som to år seinere ble gift med Hanna Halvorsens datter Marie, Johan Halvorsens søster. I likhet med Halvorsens far arbeidet Tollef ifølge folketellingene fra 1865 og 1875 som politibetjent, mens han ifølge folketellingen fra 1900 var «Bytjener». Ti år seinere stod han oppført som «Fhv. Bytjener», ved sin død som «fhv. Sadelmaker» (kirkebok for Strømsø).

Folketellingen for 1875 angir at Hanna Halvorsen og sønnene på 11 og 14 år da var bosatt på «Mellem Bragernæs» nr. 78ag, et leilighetskompleks som lå i Amtmand Bloms gade, til høyre for Bragernes kirke når en ser oppover byaksen.* Gården var oppført i 1872, inneholdt 23 boligheter og tilhørte «Claus Throndsens Stiftelse», som tidligere hadde vært ansvarlig for et av fattighusene i Drammen. Folke-



*Claus Throndsens stiftelse, Halvorsens barndomshjem
(fra brosjyren «Historiske Drammen»:12)*

tellingen fra 1865, året før bybrannen, viser at stiftelsen da hadde hele 50 boenheter, og at samtlige daværende beboere var oppført som «Fattiglem». Etter gjenoppbyggingen av Bragernes synes en større andel av stiftelsens beboere å ha hatt *litt* egne midler, og den gjennomgående betegnelsen i folketellingen for 1875 var «Lem», ikke «Fattiglem». Hanna Halvorsens familiestilling oppgis å være «Husmoder & Lem», hennes sivilstand «Enke», og under yrke er det anført «Hjelp af Familien samt ernerer sig ved Søm». Flere av de beboerne som var oppført som «lem», var også oppført med «Understøttelse af Stiftelsen», men ikke Hanna Halvorsen, enten det skyldes at hun klarte seg uten, eller at hun ikke oppgav det til registratoren. I motsetning til i 1865 var omtrent halvparten av beboerne i stiftelsens gård i 1875 registrert som yrkesaktive, stort sett innen lavstatusyrker som «Vadskekone», «Tjenestepige», «Arbeidskone», «Opvarningskone», «Arbeidsmand», «Sømand», «Avisbud», «Skomager», «Handelsfulmegtig» og «Skolelærer», samt en del med «Pangtion» (Folketelling 1875).

Musikkopplæring hos Christian Jehnigen 1875–79

Hanna Halvorsens yngste sønn var en vilter krabat. I forbindelse med 60-årsdagen i 1924 ble han av en bekjent fra oppveksten, den seinere fylkeskassereren Oscar Alfred Knudsen, beskrevet som den «uskikkelige, dumdristige og balstyrige Johan», som var «først i lek, idræt og slagsmaal mot 'Bragerøkørpen'» (*DrBl*^{17/3}).

* I forbindelse med Johans konfirmasjon 20. april 1879 oppgir kirkeboka for Bragernes adressen som «Amtm. Bloms Gd. 78 (R. 25)», som etter alt å dømme var samme bolig. Tallet 78, som går igjen i begge kilder, er ikke et gatenummer, men et matrikelnummer. Ved folketellingen i 1900 omfattet samme eiendom 22 husstander, én mindre enn ved 1875-tellingen. «R. 25» står for Rode 25. I dag har bygningen adresse Arups gate 1.

Etter egne utsagn var han «en meget god akrobat og en dristig svømmer og dykker» (H:6) som «red på tømmerstokker nedover elven ... , en ikke helt ufarlig sport» (DrT 30/6 1928). Han utmerket seg også ved å klatre «tiltøps på kirketårnet» (DrT 30/6 1928), der han «kastet luen på kjerringene som stod nedenunder» (Mandssangen 1935:141). Derimot «gik det ikke videre rart» med ham som elev på Bragernes almueskole (DrT 25/4 1917). Selv mintes Halvorsen:

Jeg fik en sand avsky for den almueskole jeg ... blev sat ind i og ... undlot på det omhyggeligste at læse mine lekser... Dette har desværre medført at mine almenkundskaber er meget mangelfulde. Hvordan jeg fik lurt og fusket mig gennem samtlige klasser, – jeg endte faktisk i den øverste – 2den betaling – er mig en gåde (H:6).

Den aldrende Halvorsens livaktige beretninger om barndommens dristige bragder minner kanskje litt om gode skrøner, men det han skriver om skolegangen inneholder etter alt å dømme atskillig mer enn bare en kjerne av sannhet. Fra Bragernes almueskole er det riktignok ikke bevart noen skole- eller eksamensprotokoller som kunne ha moderert utsagnene,* men ikke bare Halvorsen selv, også Oscar Knudsen, poengterte at «Johan var intet skolelys» (DrBl 17/3 1924). Flere brev fra hans hånd vitner dessuten om at han slet enormt med både språkføring og ortografi til han var langt oppe i voksenalder (Fbr:1 f.). Da han nærmet seg 22 år, så han seg faktisk nødt til å ta privatundervisning i norsk; i et brev til broren Rolf 24. januar 1886, da han bodde i Bergen og var nødt til å omgås sosieteten i byen, skrev han således: «Jeg læser fransk og norsk med løytnant Lundby og gir derfor igjen undervisning i harmonilære. Men jeg har skrekkelig tungt nemme især for at lære norsk grammatik».

Alt var ikke «håpløst» med den unge villstyringen Johan Halvorsen, for på ett område viste han fra første stund åpenbare talenter, og det var musikken. «Mine tanter påstår at jeg spillet på en cigarkasse med en overspændt hyssing som streng, allerede før jeg havde lært at gå,» skrev han i erindringsnotatene, men han tilbakeviste dette som «overspændt snak av de velvillige gamle sjæle» (H:5). Det var søsteren Marie som sørget for å skaffe ham musikkinstrumenter, fortalte han:

Selv husker jeg at jeg ved 6 a 7 års alder fik et salmodikon av min søster (som da var telegrafistinne), og at jeg på dette instrument tilegnede mig en vis færdighed. Senere fik jeg en violin (også av min søster), og da varte det ikke sålänge inden jeg havde det på det rene at musiker vilde jeg bli og intet andet (H:5 f.).

Halvorsen «betragtet skolen, lærerne og fagene som rene helvedesstraffe som specielt var opfundet for at hindre mig i at mucisere» (H:6), men læreren, som også het Halvorsen (DrT 14/3 1934), hadde åpenbart skjønt hvor talentet lå. Det

* Rektor ved Bragernes skole har opplyst til ØD at skolens eldste bevarte protokoll gjelder elever født 1878.

skal titt og ofte ha hendt at han «i en bekymret tone sa: ‘Du faar nok holde dig til fæla du, Johan’» (*DrT* 25/4 1917, se også *DrBl* 17/3 1924). «Imidlertid blev jeg udnævnt til tambur på skoleturer, 17. mai o.l. og dette var vel mit første musikalske tillidshværv,» mintes Halvorsen selv og la til: «Det var ‘rythmen’ i sin primitiveste form at slå trommen. Og rythme og takt er min inderste musikalske rygrad» (*H*:6). «Desuden er jeg født i 4/4 dels takt, og denne ærlige rytme kan jeg ikke modstå,» skrev han ved en annen anledning (JH til AaGH 25/4 1918). Om den fire år yngre Knudsen husket riktig 50 år etter, var det ikke bare slagverket Halvorsen trakterte ved skolens arrangementer. Han så fortsatt levende for seg at «Johan som liten gut gaar i spidsen for skolekameratene spillende en marsch paa sin violin, guttenes beundring og fryd» (*DrBl* 17/3 1924, se også *DrT* 25/4 1917).

Vi vet ikke hvem som lærte Halvorsen å traktere fiolinen til å begynne med, men fra 11–12-årsalderen fikk han «gratis undervisning i violinspil av Jehnigen», som han karakteriserte som «en snil og godslig tysker» (*H*:6). Christian Jehnigen ble født i Altenburg sør for Leipzig, men var bare 20 år da han kom til Norge med Schwarzenbacherkapellet i 1850. Her ble han trombonist i 2. Brigades Musikkorps og spilte fra 1856 kontrabass i orkestrene ved Kristiania Norske Theater og Christiania Theater (Bratsberg:36–39, *NMR* 15/9 1906:141 f.). Våren 1875 slo han seg ned i Drammen, der han ble i åtte år, først og fremst for å lede det nystartete «Drammens borgerlige infantericorps’ Musikchor», et halvmilitært amatørkorps der «unge, brave Gutter fra 14-Aarsalderen og af respectable Forældre» fikk tilbud om «Fri Undervisning i Musik» mot å spille ved borgervæpnningens 12 oppmarsjer i året. En del «Exercerpligtige Borgere» kunne dessuten «udtjene sin borgermilitære Værnepligt ved at indtræde i Musikchoret» (Bratsberg:34 f.). Til å begynne med bestod korpset av 16 musikere som debuterte for Drammens publikum 12. september 1875 (Bratsberg:40 ff.), og etter to år var antall musikere under Jehnigens taktstokk økt til 27 (Bratsberg:48). Halvorsens navn er ikke å finne på lista over de første 16 musikerne, men allerede vinteren eller våren 1876, to år før han egentlig var gammel nok, ble han «ved 12 års alder fløitist ved Borgermusikken» (JH til TN 25/10 1912). Hvordan det gikk til, fortalte han om i et avisintervju over 30 år seinere:

Da jeg var 9 Aar gammel fik jeg min første Violin, og da jeg havde spillet en Tid, kom gamle Jehnigen engang til at høre mig..., og han vilde endelig have mig til at fortsætte at spille og træde ind i Borgermusikken. Han drev paa baade vel og længe inden jeg fik Lov. Min Moder havde nemlig religiøse Betænkeligheder ved at lade mig gaa den musikalske Vei, men saa mindede Jehnigen hende om, at «David schpillede den Harpe», og det virkede sandsynligvis overbevisende; thi jeg fik Lov til at træde ind i Borgermusikken og blive Musiker (*Mbl* 24/3 1907).

Jehnigens bibelkunnskaper holdt ikke til å overbevise Hanna Halvorsen, men til slutt gav hun etter, visstnok «ved hjelp av Provst Koren som Jehnigen sendte på hende», mintes Halvorsen (H:6). Prosten skal ha uttalt «de likesaa forstandige som profetiske ord, at vor Herre maatte ha en dypere mening med Johans musik» (DrBl^{17/3} 1924), og «dermed blev der skrevet til Warmuth efter en piccolofløite» (H:6). I erindringsnotatene gav Halvorsen en svært levende skildring av de første opplevelsene han hadde som fersk piccolofløyttist i korpset:

I løpet av kort tid lærte jeg mig at traktere dette instrument, fik uniform, våbenkjole med epauletter på og chacot med en stor «illande rø fjær» i. Nu var jeg ikke til at komme nær av stolthet. Når vi marscherte over broen, og Mor og Rolf stod blandt publikum, så strammet jeg læggene ordentlig og hadde ligesom ikke tid at se på dem. Og takket være piccolon som skar igjennem al larmen, så gjorde jeg mig bemærket så liten jeg var (H:6).

En av de første store anledninger der den staute 12-åringen fikk vist seg fram sammen med korpset, var 17. mai-feiringen 1876, som hadde et tett program fra morgen til kveld. Dagens begivenheter ble utførlig skildret i *Drammens Blad*:

17de Mai viste sig i den skønneste Glands fra den tidligste Morgen. Allerede Kl. 6 1/2 Morgen gav Hr. Kapelmester Jehnigen med sit Korps flere Musiknumere tilbedste i en Privatmands Have, der er saaledes beliggende, at Tonerne hørtes udover en større Deel af Byen. Fra Kl. 12 musicerede samme Korps paa Baade nedover Elven og tilbage gennem Strømsø Fremgade til Bragernæs Torv. Kl. 3 udgik Processionen fra Gyldenløves Plads med flyvende Faner og klingende Spil.

Ettermiddagsopptøget passerte over Bybrua og endte i parken på Bragernes, der ble arrangert en stor Wergelands-fest. Til denne hadde komponisten Johannes Haarklou, som vinteren 1875–76 hadde et halvt års vikariat som organist i Tangen kirke i Drammen (Benestad 1961:9), komponert en ouverture i form av en festmarsj, som han seinere gav ut i versjon for piano med tittelen «Marche triomphale», op. 8 (*Verk 2* i Benestads verkoversikt, se Benestad 1961:244). Korpsets framføring av marsjen ble dessverre en selsom opplevelse for både Haarklou og Jehnigen, men medførte i det minste at Haarklou bet seg spesielt merke i den yngste av musikerne:

Som ganske ung kom han ind i Jehnigens Musikkorps og deltok saaledes i Wergelandsfesten i Drammen 1876. I denne var jeg [Haarklou] indblandet med en slags Festmarsj, som Jehnigen indstuderte tappert med sine Gutter. Alt tegnet til Sukces, men Skjæbnen vilde det anderledes. Grosserer [Franz Wilhelm] Meelhus, Byens mægtigste Mand og uundgaaelige Direktør i alle Drammens Fester i de Dage, fandt paa at traktere alle Musikere med Øl og Drammer straks før de skulde avlevere Marsjen. Meningen var god, men Resultatet daarlig. De unge Blæsere var paa en Kant, almindelig Confusion – Dirigenten Jehnigen rev sig i Haaret og var fürchterlich at skue, men hvad hjalp det? Tilslut var der kun én Blæser, som hang i, og det var selvfølgelig den 12-aarige Halvorsen (Mp^{14/3} 1914).

Ifølge dagens program skulle korpset fortsette å underholde med «Janitschar-musik» under festen i parken helt fram til kl. 21.30, men vi vet ikke hvordan det gikk etter musikernes inntak av fluidum. De hadde uansett sterk konkurranse fra den såkalte «Zigeunerbanden 'Kleptomanid' fra Herzegowina, deriblandt den skjønnne Esmeralda o. Fl.», som også opptrådte ved festlighetene (*DrBl*^{17/5}).

«Der var fest over Drammen i de dager,» uttalte Halvorsen i 1928 (*DrT*^{30/6}), og som det går fram av den kronologiske oversikten for perioden 1876–79, var musikkorpset med på å kaste glans over nær sagt alt alt som rørte seg av tilstelninger i byen. Ved siden av 17.mai-arrangementene var det bl.a. St.Hans-fester, skytterfester (25/6 1876, 4–5/8 1877 og 26–30/6 1878) og «De Unges Samfunds Friluftsfest» (23/8 1878), i tillegg til enkelte større konserter m.m. i teateret (8/12 og 10/12 1876, 6/12 1877, 4–5/5 og 11/5 1879) og under markedsdagene, som hvert år gikk av stabelen andre uke i februar. Om vinteren var musikerne også aktive som trekkplaster på Drammens Skøiteklubs skøytebane på Drammenselva. Bjørgvin Bratsberg, som har skrevet korpsets historikk, framhever ellers «sangerstevner, ... turnfester, kapproinger og utflukter, hvor det var god bruk for Jehnigen og hans 'Musici'» (Bratsberg:19). Musikerne stilte også gjerne opp ved velledighetsarrangementer som en konsert til inntekt for de etterlatte etter en brann (Bratsberg:19 f.), «Haandverkernes Kvindeforenings Basar» (5–7/9 1877) og en turnoppvisning «til Indtægt for fattige Børn» (27/4 1879). Men framfor alt spilte korpset hver søndag og noen torsdager i byens park om sommeren. Parkkonserterne var meget populære, og etter årets første søndagskonsert 19.mai 1878 skrev *Drammens Tidende*: «Til Trods for Cirkus, Theater og Regnveir havde ca. 600 Personer indfundet sig for at høre paa Drammens borgerlige Musikkorps og glæde sig over dets Fremskridt siden ifjor» (Bratsberg:55). I parken og på borgervæpningens ekserserplass ved Strømsø kirke hadde musikerne dessuten egne konsertavdelinger ved flere større fester. Musikken kunne ledsage attraksjoner som «et brillant *Fyrværkeri*» eller «en 8 Alen høi smukt illumineret *Luftballon*» (22/9 1878).

Et annet sted korpset nå og da fikk utfolde seg, var Drammens Theater, som ikke hadde noe fast skuespillerensemble, men hyppig fikk besøk av omreisende danske eller svenske skuespillerselskaper som ifølge Bratsberg viste «sine mer eller mindre vellykte dramatiske og kunstneriske prestasjoner for et publikum som kritikerne heller ikke har altfor stor respekt for» (Bratsberg:53 f.). Også Kristiania-skuespillerne Johannes Brun og Andreas Isachsen gjestet Drammen gjentatte ganger, og til en «Dramatisk-deklamatorisk Aftenunderholdning» 9.mars 1876 kunne de skilte med at «Hr. Jehnigens Orkester spiller mellem Afdelingene» (*DrBl*^{7–8/3}). Om den knapt 12-årige Halvorsen allerede da var å finne blant Jehnigens musikere, er usikkert, men høsten 1877 fikk han sjansen på nytt. Da

gav Emilius Wilhelms skuespillerselskap hele elleve forestillinger i Drammens Theater og reklamerte med at «Mellemaktsmusiken udføres af det borgerlige Musikkorps's Personale» (*DrT*). Til å begynne med var de unge musikerne litt for ivrige i tjenesten, om vi skal tro *Drammens Tidendes* kritiske bemerkning til deres innsats under forestillingen 24. oktober 1877 (det franske lystspillet *Don César de Bazan*): «Hvad Mellemaktsmusiken angaar, skulle vi anbefale Hr. Jehnigen at moderere de stærke Instrumenter lidt, naar der er faa Mennesker i Theatret, da man ellers risikerer at lide Skade paa sine Trommehinder» (*DrT* 26/10). Musikerne kunne kanskje unnskyldes med at de var vant til å spille utendørs, men de tok fort lærdom av kritikken, for etter neste forestilling to dager seinere (Etlars skuespill *Tordenskjold i Dynekilen*) mente kritikeren at «Jehnigens Musikkorps fortjener Paaskjønnelse for den Moderation, det igaar lagde for Dagen» (*DrT* 28/10). Betegnelser som «Vaudeville», «Lystspil ... med Sange og Chor», «Sangspil» og «musikalsk Farce» vitner om at Wilhelms forestillinger krevde musikk ikke bare i mellomaktene, men også til å ledsage den sceniske handlingen. Oppgaven kunne neppe betros de unge Drammens-musikerne og ble trolig utført av en medbrakt pianist. For Halvorsen må det uansett ha vært interessant og lærerikt å følge den musikalske gangen i teaterforestillinger på nært hold. Dessuten ble han inspirert til egne forsøk innen teaterverdenen. I erindringsnotatene mintes han: «Dertil havde vi teater i en kjælder hvor vi foruden at spille egne kompositioner til mellemaktsmusik gav pantomimer og slog santomortaler [!]» (*H*:6).

Hva slags musikk var det Halvorsen ble kjent med som korpsmusiker i Drammen? Det var den lokale Borgervæpningen som hadde fått opprettet musikkorpsset i 1875, og den egentlige primæroppgaven var derfor å sørge for taktfast marsjmusikk til de 12 oppmarsjene hver sommer. Likevel var korpsset allerede i utgangspunktet tiltenkt å skulle stå for en bred konsertvirksomhet ved siden av, framfor alt i byens nyanlagte park (Bratsberg:31–35), noe som gjenspeiler en generell utvikling innen europeisk militærmusikk: Mens de fleste blåserkapellene rundt 1800 var rent militære marsj-ensembler, hadde de i løpet av århundret gradvis begynt med en mer utadrettet virksomhet med offentlige konserter både utendørs og innendørs. Dette fordret mer allsidig musikk enn bare marsjer, og det vokste fram et rikt konsertrepertoar av stiliserte danser, Ouverturner, potpourrier, fantasier etc., ofte over kjente operamelodier eller andre slagere. Dirigentene sørget gjerne selv for å arrangere, av og til også komponere korpsenes musikkrepertoar (*MGG* bd.9:323 f.). Med sin bakgrunn fra Norges ledende musikk-korps, brigademusikken i Kristiania, var Jehnigen godt inne i denne tradisjonen, og ut fra partiturene instrumenterte han selv korpsets musikkrepertoar for den besetningen han til enhver tid rådde over (Bratsberg:98).

Det har dessverre ikke latt seg gjøre å finne ut nøyaktig hva som ble spilt ved alle de ulike konsertene, for det hørte til sjeldenhetene at programmene ble satt inn i avisenes annonser. Fullstendige program fins bare til to større parkkonserter, den første 19. september 1875 (→ kronologi). Da var ikke Halvorsen med, men de framførte stykkene hørte ganske sikkert til repertoaret også etter at han ble medlem av korpset vinteren 1876. Den andre konserten med fullt annonsert program fant sted 24. september 1876, mens det ellers bare ble angitt enkelte musikkstykker ved noen arrangementer der korpset ikke opptrådte alene (→ kronologi). Ikke overraskende var det marsjer, stilisert dansemusikk og potpourrier som dominerte programmene. Av mer kjente komponistnavn hadde korpset i 1876 øvd inn en fantasi fra Verdis opera *Il trovatore* («Trubaduren»), som også var å finne på programmet da Jehnigen arrangerte «Aftenunderholdning» i teateret 8. og 10. desember samme år. Ved en soaré i forbindelse med skytterlaget «Riflens» skytefest 4. august 1877 må Suppés kjente ouverture til *Leichte Cavallerie* sies å ha vært et velvalgt åpningsnummer. Ellers var repertoaret dominert av i dag så godt som ukjente, tyskklingende komponist- og arrangørnavn som Gärtner, Fr. Wagner, Curth, Thümer, Lossner, Neuman, Nitsche og Bügenhott. Dette reflekterer ikke bare Jehnigens tyske opphav, men også at tysk militærmusikk i det hele tatt hadde en svært dominerende innflytelse på repertoar og besetning i norske militær- og amatørkorps.

Av norsk musikk framførte korpset i 1876 Johannes Steenbergs «Menuetto», og som «norsk» kan vi vel også tillate oss å regne «Skandinavisk Quadrille» av den italienskfødte Paolo Sperati, Norges ledende militærmusiker og brigademusikkens dirigent 1854–82. Kvadriljen var bygd opp som et potpourri over seks mer eller mindre kjente melodier, dels folkemusikk, dels populærmusikk, alle tillempet marsjtakt. Fjerde hoveddel bygger på samme halling som Halvorsen 43 år seinere benyttet i sin andre norske rapsodi for orkester (*Verk 126*). I 1877 øvde korpset inn et ikke nærmere angitt «Potpourri, over norske Melodier» (4/8 1877), sannsynligvis samme verk som Speratis «Introduction over norske Melodier» (Falkenberg:157–162). Ingen av Speratis arrangementer var publisert, men Jehnigen hadde god kontakt med sin tidligere dirigent og kunne skrive av hans partiturer.*

Den allsidige Jehnigen nøyde seg ikke med å lære opp sine musikere på blåse- og slagverksinstrumenter. Etter mønster av tyske militærkapeller (*MGG* bd. 9:325) og brigademusikken i Kristiania (Falkenberg:58) sørget han for at de

* I sin hovedoppgave om Sperati har Carl Fr. Falkenberg utført en kort analyse av kvadriljen (Falkenberg:102–105) og gjengitt notene i et arrangement for piano (Falkenberg:157–162). Av Steenbergs menuetter arrangerte Sperati tre (Falkenberg:119), hvorav en også er kjent i et arrangement (med tilføyd coda) av Johan Svendsen (JSV 35).

også kunne traktere strykeinstrumenter, en virksomhet som dessverre bare er sparsomt dokumentert. Borgerkorpsets første opptreden som strykeorkester var antakelig ved Jehnigens musikalsk-dramatiske «Aftenunderholdning» 6. desember 1877, da de unge musikerne framførte en «Koncert-Ouverture» for strykere av E. Schuler. Et drøyt år seinere, 18. mars 1879, kunngjorde «De Unges Samfund», som organiserte en omfattende kulturvirksomhet blant interesserte amatører, at «Dilettantorchestret under Anførsel af Hr. Jehnigen musicerer iaften fra Kl. 8 1/2». Også ved foreningens aftenunderholdninger i mai samme vår stod et par ikke nærmere angitte «Orchesternummer» på programmet. Siden «De Unges Samfund» i utgangspunktet «tok sigte paa byens yngre handelsstand» (Pedersen:715), som også var vernepliktige i borgervæpningen, er det høyst sannsynlig at orkesteret helt eller delvis bestod av de samme musikerne som spilte i korpset.

Som stryke- eller salongensemble synes korpsmusikerne oftest å ha opptrådt som danseorkester ved de festene som gjerne fulgte etter korpsets større konserter. Halvorsen mintes at de i tillegg ble engasjert til å spille «til dans på forskjellige landsens baller (på strykeinstrumenter)» (*H:6*). Også under markedsdagene var det god reklame for en restauratør å kunne skilte med at «Musiken udføres af Drammens borgerlige Infanterimusikkorps under Anførsel af Hr. Chr. Jehnigen» (*DrT* 14–16/2 1877). Det må ha vært anstrengende dager for den unge Halvorsen, ikke minst i 1878, da han hver dag hele uka igjennom måtte møte opp i dansesalongen «Odeon» etter skoletid. Her holdt korpset først en to timers konsert om ettermiddagen, for deretter å spille til dans fra kl. 17.00 til langt på natt (*DrBl* 12–17/2 1878). Året etter ble konsertene sløyfet, og musikerne nøyde seg med «bare» å spille til dans i Ridehuset ved parken, selv om også det kunne være dramatisk nok: Midt under ballet 14. februar begynte det å brenne i garderoben, men brannkorpset kom raskt på pletten, og dansen fortsatte ufortrødent som om ingen ting var hendt (*DrT* 16/2 1879).

Jehnigen la ned en stor arbeidsinnsats til beste for musikklivet i Drammen. At de første, mest entusiastiske år av hans virke i byen falt sammen med at Halvorsen var i en alder der han la grunnlaget for hele sin musikalske utvikling, kan derfor trygt betegnes som et stort lykketreff. Etter at Jehnigen forlot Drammen i 1883, tyder flere kilder på at det gikk raskt nedover med musikkorpsets nivå. I slutten av mai 1884, fem år etter at Halvorsen hadde forlatt Drammen, fikk han følgende beskrivelse av byens 17. mai-feiring i et brev fra broren Rolf:

Igaar turede vi syttende Mai paa almindelig Vis med Prosession, Festtaler og Grøn-sakestangen, Sækkeløb m.m. Det hele var saa forbandet kjædelig som tænkes kan. Fyrværkeriet var tarveligt, Talerne umulige og Musikken, Ak min Gud! Allum som Instruktør, ja de mest umusikalske var enige om at noget saadant havde de Aldrig hørt, ja jeg tænkte virkelig paa dig, havde du været der, saa troer jeg du havde gaaet

op og dirigert en Smule ala Ole Olsen. Du skulde set de gamle Strevere da de kom i Prosesjonen. Tamburen var den kosteligste Figur jeg endnu har seet af Musikantere. Ja vilde du vælge din Fædreneby til Felt for din fremtidige Virksomhed fik du vist fult op at gjøre med umulige Kræfter, det vilde formodentlig blive et Haabløst Arbeide at faa greie paa alle de dumme Haandværkere og forresten staar det skrevet at en Prophet er ikke agtet i sit eget Fædreneland, du bør vel søge dig en større Virkekreds end en sulten Provindsby (RHH til JH 19/5 1884).

Halvorsen forsøkte aldri å livnære seg innen Drammens musikkliv, men nøyde seg med å komme tilbake for å gi en og annen konsert. Det var en atskillig mer takknemlig oppgave enn Jehnigens daglige innsats for byens amatørmusikere, som våren 1883 ble belønnet med at hans planlagte avskjedskonsert måtte avlyses på grunn av manglende interesse fra publikum (Bratsberg:60 f.). I ettertid synes Jehnigens store innsats likevel å ha blitt verdsatt svært høyt når byens musikkinteresserte befolkning så tilbake på tidligere tiders musikkliv. Rundt 1930 fortalte en gammel drammenser følgende om musikklivet i 1870-åra:

Det var gamle Jehnigen som svingte taktstokken på den tiden, og det er vel den musikken som står høyest i minnene våre. Drammen har alltid vært en musikkelskende by, og sjelden har vel noen by blitt så hjemsøkt av utlendinger som Drammen ble det i gamle dager. Tyskerne kom i store flokker og tutet på sine horn rundt om i byen, skotske sekkepipere med trommer og klingende bjeller på hode og ben gikk rundt fra hus til hus. Virksomheten måtte vel ha svart seg, for den ene truppen avløste den andre fort vekk. Svartmuskede italienere med ringer i ørene sveivet sine positiver i hver krok av byen, og impresarioen deres, apekatten, innkasserte flittig slantene. Stundom forgrep den seg også på ett eller annet lusete hode når den kom innom skolegården. Ungdommen fulgte dem trofast rundt og lyttet til de skjelvende tonene om at «der vandret en yngling ved Ladegårdens ø» osv. (Bratsberg:15 f.).

Skolebarna i Drammen opplevde sikkert de tilreisende gatemusikantene som et fargerikt og spennende innslag i bybildet, men byens gode borgere skrev forargete klagebrev til politimesteren over denne «form for betleri satt i musikk for blåse- og strykeinstrumenter» (Bratsberg:16). Med et slikt perspektiv på musikerens kår er det kanskje heller ikke så rart at Hanna Halvorsen til å begynne med instinktivt motsatte seg den yngste sønnens ønske om å bli musiker og mer enn én gang «maatte gaa til den ærværdige provsten Koren for at klage sin nød over sønnen, som bestandig hadde den syndige felen i tankerne» (DrBl 17/3 1924). At han stadig måtte medvirke i spilling til dans, gjorde henne neppe roligere til sinns.

Med årene ble Hanna Halvorsen mer og mer henfallen til religiøse grublerier, og den 20. april 1877 var hun med på å stifte byens avdeling av «Den katolsk apostoliske menighet», en karismatisk dommedagssekt som var overbevist om Jesu umiddelbart forestående gjenkomst. Den fikk en viss oppslutning i norske byer som Kristiania, Drammen og Bergen (Lie:1). Vi kan ikke se bort fra at Hannas aktivitet som «Regulær Læg-communicant» (Dissidenterprotokoll:227)

kan ha gjort henne mer positivt innstilt til sønnens musisering, for menigheten synes ikke å ha vært negativt innstilt til musikk: Blant de 35 medlemmene som stiftet menigheten, kan vi merke oss et søskenpar, «Musikker» Ole Breiby og «Musikerinde» Karen Otilia Breiby, som er oppført med medlemsnumrene 1 og 2 (*ibid.*:103). Ole medvirket som pianist ved Christian Jehnigens aftenunderholdning i Drammens Theater 8. og 10. desember 1876, der den 12 år gamle Halvorsen deltok sammen med med musikkorpset (→ kronologi).

Av den unge Johan Halvorsens mange musikalske aktiviteter var det formodentlig hans engasjement som «fast sanggut i kirken og ved begravelser» (*H:6*) som falt mest i morens smak. I et brev til broren Rolf 11. juni 1891, under inntrykk av et heller begredelig begravellesopptog han tilfeldigvis var tilskuer til på Nevskij Prospekt i St. Petersburg, benyttet Halvorsen anledningen til å se tilbake på sin barndoms sangvirksomhet:

Jeg kommer uvilkårlig til at tenke på når der var begravelse i Drammen da jeg «var med sangen». Først kom «bæralane». Det var Slagter Henriksen (han som blåste tuba i borgermusikken under «Alums» tid), Skomager Anton Jørgensen med broder (han som du ved mor Syversen roste så fordi han var en gudhengiven bra man), videre Glas-mester [Andreas] Arnesen salig ihukommelse, monne ikke også hjulmager Knussen [Gabriel Knudsen] også var der, tilsist en langt oppe frå Åssia... Derefter presten [Emil] Bie nikkende, trøstende talende langsomt Andante malinconico med mange bløde r. Ja, ja, det var då.

Noen mer «offisiell» uttalelse om deltakelsen i Bragernes' kirkekor gav Halvorsen ikke. Han bemerket bare at han «sang over mange hundrede Lig i den Tiden» (*Mbl*²⁴/3 1907), og at «betalingen var et par støvler, skjærf og våtter til Jul» (*H:6*). Uansett må korsangen ha vært et verdifullt tilskudd til den allsidige, praktiske musikkopplæringen Halvorsen nøt godt av under Jehnigen.

Innimellom alle de andre musikalske gjøremålene gikk det stadig framover med Halvorsens fiolinspill hos Jehnigen. Hva han spilte, vet vi ikke så mye om, men vi kan regne med at han i alle fall øvde inn noen av den belgiske fiolinist-komponisten Charles-Auguste de Bériots i sin tid svært populære «Airs» med variasjoner, som han også hadde anledning til å høre framført av en ikke nærmere angitt fiolinist (kanskje Jehnigen) som mellomaktsmusikk ved en forestilling i Drammens Theater 3. mars 1876 (*DrBl*²/3 og ³/3). I erindringsnotatene skrev Halvorsen nemlig at han som barn «komponerte violinstykker 'Air variees a la Beriot'» (*H:6*), men det synes dessverre ikke som han tok vare på noen av disse tidlige komposisjonsforsøkene.

Som fiolinist hadde den unge Halvorsen stor glede av å kunne spille sammen med sitt ett år eldre bysbarn, Martin Knutzen. I hjembyen var Knutzen pianoelev av daværende Strømsø-organist Christian Cappelen, og etter to års undervisning

med Agathe Backer Grøndahl i Kristiania og seinere studieopphold i Berlin og Wien kunne han vende hjem som en av Norges mest suksessrike pianister. Dessverre ble Knutzen tidlig satt tilbake av sykdom; han var ikke i stand til å opptre etter 1906 og døde bare 46 år gammel i 1909. Både i erindringsnotatene og i et avisintervju fra 1928 har Halvorsen skildret sin ungdoms samspill med Knutzen:

Jeg minnes med vemod Martin Knutzen, når jeg snakker om det gamle Drammen, det som var. Som 12–13 åring spilte jeg første gang sammen med ham (*DrT* 30/6 1928). Vi var akkurat like gamle. Han var allerede kommet langt i sit pianospil. Jeg kan huske at den første sonate vi spilte var av Mendelssohn. Vi blev snart kjendte, og en dag blev vi anmodet om at spille sammen ved en forestilling på Drammens teater som blev git av den dramatiske klub. Vi gjorde stor opsigt (*H*:7).

Siden optrådte vi svært ofte sammen ... , når den gav dillettansforestillinger. Jeg husker således «Ektemannens representant» blev opført [desember 1877]. I det stykke spilte bl.a. en slektning av Hauk Aabel, Collett. Han var strålende morsom (*DrT* 30/6 1928). [Vi] spillet stadig sammen ved baller i alle fine huse og tjente mange penge. Martin var en *klaverbegavelse* av de aller største (*H*:7).

En del år seinere, da både Knutzen og Halvorsen for lengst var etablerte kunstnere, fant Bergens-kritikeren Joachim Lampe det fornøyet å tenke på «at de to, nu saa distingverede Musikere, engang – paa et tidligere Stadium – har spillet sammen – til Dans» (*Rev* 27/10 1894). Vi må imidlertid huske på at de to unge musikerne slett ikke ble sluppet løs i Drammens verste buler, men tvert imot spilte ved større selskapeligheter i de mest respektable borgerhjem, som Halvorsen poengterte, og moren ville nok aldri ha tillatt noe annet. Gjennom slike spilleoppdrag fikk de to vennene ikke bare høyst velkommen klingende mynt, men også også nyttig erfaring i å lede musikalske tilstelninger.

Spillingen med Martin Knutzen var ikke den eneste måten Halvorsen tjente penger på under oppveksten. I Jehnigens korps gikk han etter hvert over til å traktere messinginstrumenter, og her bød det seg nye muligheter:

Begyndte også at blæse althorn, dannet isammen med sønnerne av stabshornblæser [Mikael] Allum [Aksel og Halvdan] en hornkvartet. Ret som det var tog vi turer med dette lille korps til Holmestrand, Rødtangen o.s.v. Fik gratis reise mod at spille. Så gik vi rundt og spilte foran husene og fik ind mange penge på den måte (*H*:6).

Det er tydelig at de unge musikerne hadde tatt lærdom av gatemusikantenes aktiviteter hjemme i Drammen. Gjennom småturene fikk Halvorsen dessuten en forsmak på den omflakkende reisevirksomheten han skulle gå i gang med da han sommeren 1879 brøt opp fra hjembyen etter endt skolegang, en periode han seinere så tilbake på som «et nyt og meget avvekslende avsnit av mit liv» (*H*:7).

1.2 Militær- og teatermusiker i Kristiania

Våren 1879 hadde Halvorsen «avansert» så langt han kunne i Drammens musikk-liv. Han var «kommet over på Esskornetten i borgermusikken og vilde videre», og «eneste utvei var at komme ind til Brigademusiken i Kristiania» (H:7). Utdanningen som militærmusiker var fortsatt den eneste form for offentlig musikk-utdanning som fantes i Norge, og som enke etter en lavere polititjenestemann hadde Halvorsens mor ingen mulighet til å finansiere kostbare musikkstudier ved et utenlandsk konservatorium. Å være musikkelev i brigademusikken var gratis, og man fikk både kost, losji og et beskjedent salær. Dessuten bød hovedstaden på flere muligheter til å ta privatundervisning enn Drammen.

Johan Svendsen, Norges mest feirete komponist og dirigent i slutten av 1870-åra, hadde fra 1856 til 1862 startet sin musikerkarriere nettopp som musikkelev og musiker i brigademusikken (Benestad & Schjelderup-Ebbe 1990:21–23). For den unge Halvorsen kunne han dermed stå som et lysende eksempel på at unge, begavete musikere fra beskjedne kår kunne nå langt gjennom å starte sin musikalske løpebane som militærmusiker. Som nevnt i forrige kapittel hadde ikke bare Svendsen, men også Halvorsens lærer Jehnigen spilt i 2. Brigades musikk-korps i 1850-åra. Fra 1856 var de dessuten kolleger i orkesteret ved Kristiania Norske Theater i Møllergata. Dirigent begge steder var italieneren Paolo Sperati, som fortsatt ledet brigademusikken i 1879. Jehnigen hadde fortsatt god kontakt med ham, og i løpet av vinteren 1879 sendte han to av sine unge Drammens-musikanter, de henholdsvis 18 og 16 år gamle Johan B. Winge og Aksel Allum, inn til Sperati, som lot dem begge bli musikkelever i Brigade-musikken (RAO, 2B 02425, 3. rullebok). I slutten av mai kunne Jehnigen anbefale enda en av sine unge elever, den da 15-årige Johan Halvorsen, som med karakteren «Godt +» i «Kristendomskundskab» var konfirmert i Bragernes kirke 20. april denne våren (Kirkebok for Bragernes). Fra Sperati fikk Halvorsen følgende svar, datert 30. mai: «Vi har nu et Nummer ledig ved Musikken. Du kan derfor komme paa Onsdag [4. juni]. Tag med dine Attester. Sperati.» Det var «et kort og fyndig brev som satte mig i henrykkelse», mintes han seinere (H:7). Sammen med broren Rolf reiste han inn til hovedstaden for å vise hva han var god for. Prøvespillet gikk over all forventning, men møtet med den temperamentsfulle italieneren ble en ganske selsom opplevelse, skal vi tro Halvorsens egen skildring av begivenheten:

Da jeg kom ind av døren sa' han: «Sæt dig!» Derpå fik jeg en tromme og en tyk bog med skrevne trommestemmer. Sperati satte sig til pianoet, ropte ut et nummer og dermed gik det løs under opmuntrende tilråb fra den hidsige italiener. For ex. 'dosk',

‘idiot’ o.s.v. Min skikkelige broder Rolf, som var med og overvar eksekusjonen, sat og så krampagtig ned i gulvet. Det var ikke tale om at følge med i de fillete noter lenger. Jeg trommede pr. inspiration. Dette skjønte nok den gamle satan, for han gikk fra den ene rytme over i den anden uavladelig, og da jeg stadig var i hælene på ham med mine kommentarer på trommen, så forstod han at jeg kunde brukes (H:7).

Brigadens rulle over sine «menige Stridsmænd af Linien samt Underofficiers- og Musikelever» for perioden 1871–1904 (RAO) viser at Johan August Halvorsen fra «Bragernæs, Drammen» bare to dager etter prøvespillet, 6. juni 1879, ble innrullert som «musikelev» med matrikelnummer 1079. Hans høyde var 62”, legemsbygningen ble beskrevet som «God», håret «Blondt», øynene «blaa», og profesjonen hans ble allerede angitt å være «Musikus».

Hvordan den militære musikkutdanningen var organisert i 2. Brigade under Halvorsens elevtid, er bl.a. beskrevet av Ole Olsen i et brev til Edvard Grieg 12. september 1881:

Betrakter man nu Ordningen som den for Tiden er ved Infanteribrigademusikkorpserne saa stiller Styrken sig saaledes: 16–18 fastlønnede Musikunderofficerer (Lærere), 16 Elever, – Oplærelsestid 5 Aar hvoraf de 3 første Aar gaar til at blive Signalist og Trommeslager og samtidig at tage den lovforordnede militære Korporals og Sersjantexamen, – de to sidste Aar gaar til at uddanne sig paa det Specialinstrument som Musikkdirektøren finder egner sig bedst for Vedkommende.

Enda Halvorsen allerede under oppveksten i Drammen hadde lært seg å spille både slagverk, piccolofløyte, althorn og kornett ved siden av fiolinen, måtte han – før han kunne kalle seg militærmusiker – tilbringe tre år som «Signalist og Trommeslager», noe som i realiteten innebar å slå triangel (H:8, RHH til JH 30/81884, VG²⁴/31907). Først deretter skulle Brigademusikken etter planen gi ham anledning til å fordype seg som utøver av et blåseinstrument. Heldigvis visste Sperati allerede ved prøvespillet (formodentlig gjennom Jehnigen) at Brigademusikken – i alle fall til å begynne med – ikke hadde nok musikalske utfordringer å by den unge, talentfulle 15-åringen fra Drammen. Sperati var en sjeldent driftig musiker, som ved siden av å dirigere 2. Brigades musikkorps både var kapellmester ved «Christiania Folketheater» i Møllergata 1 og organist i St. Olavs kirke (fram til 1866 hadde han dessuten vært kapellmester ved Christiania Theater). Ved teateret i Møllergata ledet han et lite orkester på rundt 15 mann, hovedsakelig militærmusikere. Her trengtes det tydeligvis flere musikere, så etter prøvespillet til brigademusikken fikk Halvorsen sjansen til å demonstrere sine ferdigheter på fiolin, noe han mintes med følgende ord:

Dertil kom at jeg efter trommeprøvelsen fikk anledning til at spille violin (Overturer, danse og andre stykker) for ham – prima vista – og da var jeg helt ovenpå. Summa summarum! Jeg blev ansat i 2den brigade og fikk samtidig plads i Møllergadens teater –

hvor Sperati var kapelmester – som violinist med en gage av 15 speciedaler* om måneden (H:7 f.).

Det var ingen tilfeldighet at Halvorsen først og fremst måtte testes i *prima vista*-spill, for det lille teaterorkesteret hadde så godt som ingen tid til prøver. Både for musikerne og dirigenten var det en dyd av nødvendighet å være fleksibel og kunne ta ting på sparket. Carl Fredrik Falkenberg har framhevet at Speratis styrke som dirigent nettopp lå «i hans evne til å holde et orkester sammen, og redde både seg selv og orkesteret fra mer eller mindre pinlige situasjoner som lett kunne oppstå, ikke minst med tanke på de forholdsvis beskjedne kreftene han rådet over» (Falkenberg:53). Han var «kjent som en mester i å redde et musikkstykke fra det totale sammenbrudd» (Falkenberg:56), noe som rimer godt med Halvorsens egne inntrykk av Sperati som kapellmester:

Her vil jeg indskyde at Sperati inders inde igrunden var et godt menneske og en ualmindelig dygtig kapelmester i sin genre. Han lot sig aldrig forbløffe. Han la' i vei med hvilketsomhelst ensemble. Jeg erindrer således at orkestret i Møllergadens teater under opførelsen av Operaen Rigoletto [høsten 1881] bestod av 2 1ste violiner, 1 2den viol, 1 Brats, 1 cello og 1 Bass. Dertil fløite, klarinet, 2 trompeter og tuba, slagverk og piano. Han kunde transponere på flekken til hvilkensomhelst toneart når det trængtes og blev rasende når ikke orkestret kunde det samme. Jeg har lært meget av ham og er ham meget taknemlig for den hårdhændte måte han opdraget mig. Jeg anet at han intreserte sig for min udvikling (H:8).

Christiania Folketheater, på folkemunne kalt «Theatret i Møllergaden», holdt til i samme lokale som Den norske Dramatiske Skole og Kristiania Norske Theater hadde benyttet under den store kampen om fornorsking av teaterspråket 1852–63. Før bygningen ble innredet som teater, hadde den huset det beryktete danse-lokalet «Løven», visstnok «et sjofelt sted, hvor det ikke gik an at vise sig for et menneske, der havde sit rygte kjær» (Jæger:126f.). Etter at Kristiania Norske Theater gikk konkurs i 1863, gjennomlevde teaterlokalene en ny forfallsperiode som et ytterst tvilsomt serveringssted (Jæger:131 f.) inntil Bjørnstjerne Bjørnson i 1870 igjen tok dem i bruk som teater. Etter et års drift ble han avløst av svensken Erik J. Hafgren, som drev teateret fram til 1876. Deretter var det igjen ustabile forhold ved teateret, som ble leid ut til forskjellige danske og svenske selskaper som bare klarte å holde det gående i kortere perioder. Repertoaret var likeens svært vekslende, men med en klar overvekt av rene underholdningsstykker som i større eller mindre grad fordret musikk, dvs. farser, syngespill, revyer, vaudeviller, operetter o.l. En og annen opera ble også satt opp, siden byens hovedscene,

* Tilsvarende 60 kroner etter at Norge gikk inn i den skandinaviske myntunionen i 1876. Ut fra Statistisk sentralbyrås nettkalkulator (<http://www.ssb.no/vis/kpi/kpiregn.html>) tilsvarer dette et beløp på ca. 4100 kroner i dag (gjennomsnitt 2014).

Christiania Theater på Bankplassen, etter noen års fast operadrift 1874–77 hadde sluttet å spille operaer, offisielt på grunn av en mindre scenebrann (Kindem:46–48, Blanc:301–304, Herresthal 1997:48 f., Vollsnes 2010:74–77). Det var ofte så som så med kvaliteten under de skiftende omstendighetene som rådet ved teateret i Møllergata etter 1876. Ifølge Henrik Jæger var prestasjonene til tider «saa over alle grænser tarvelige, at theatret rent er kommet i vanrygte derved» (Jæger:131 f.), og Rudolf Muus mintes: «Folketeatret var sunket i anseelse og det bedre publikum hadde vænnet sig av med at gaa dit. 'Møllerbula' kaldte man det» (Muus 1923:62). I 1886 ble det slutt på teaterdriften i lokalene, som ble kjøpt av Ynglingeforeningen (KFUM) (Muus 1923:64). Den benyttet bygningen helt fram til 1965, da den måtte vike for det nåværende KFUM-bygget (Lyche:82–88).

Det var midt under den for teateret mest ustabile perioden at den 15 år gamle Halvorsen fikk sitt første engasjement som fiolinist høsten 1879. Symptomatisk nok kom ikke sesongen i gang før 12. oktober, da han allerede hadde vært fire måneder i Kristiania. På programmet stod Offenbachs kjente operette «*La belle Hélène*», og det var operetter og syngespill som dominerte spilleplanen ut måneden (→kronologi). Et dansk selskap under ledelse av Pengel stod bak forestillingene, men repertoaret synes å ha vært mer eller mindre utspilt. Det var dessuten sterk konkurranse fra teateret i Christiania Tivoli, som likeens gav operetteforestillinger (Qvamme 2000:106 f.), og etter 1. november stod folketeateret tomt i over en måned. Først 7. desember startet forestillingene opp igjen, og fra da av var annonsene undertegnet Chr. W. Foght, som vinteren 1876–77 og i mai og november 1878 hadde gitt forestillinger i Drammens Theater (*DrBl*, *DrT*, Rowe:29). Fra nå av ble det spilt langt færre operetter; hovedvekten ble lagt på «Farce med Sange» og liknende. Titler som *En Urtepotte i Hovedet* og *Lee naar du kan* røper en utpreget sans for å tekkes et publikum som gikk i teateret blott til lyst. I kampen om publikums gunst gikk Foght heller ikke av vegen for å reklamere med ytre effekter som «Fyrværkerisager og Belysninger ... arrangeret af Hr. Overfyrværker Tørner i Stockholm» (til *Kaptein Grant og hans Børn*, →²⁶/12). Bortsett fra til operettene gir annonsene få pekepinner om hvilken musikk som ble spilt, men vi må anta at mellomaktsunderholdningen bestod av «lettere» musikk som dansemusikk, utdrag fra populære operetter eller en og annen ouverture, sjangere Halvorsen for lengst var fortrolig med fra Jehnigens musikkorps i Drammen.

Halvorsen kan neppe ha fått tid til mye annet enn pliktene i brigaden om dagen og spilling i teaterorkesteret om kvelden. Det var nok heller sjelden han hadde anledning til å overvære andre musikkbegivenheter i hovedstaden, som kammermusikkserier, konsertene med Musikforeningen og omreisende solister,

som ofte la turen innom Kristiania (jf. Qvamme 2000:92–104 og 113–118). Vi vet i det hele tatt svært lite om hvordan tilværelsen i Kristiania artet seg for Halvorsen, men et lite innblikk får vi av et brev han skrev hjem til moren og søsknene. Brevet er ikke datert, men stammer etter alt å dømme fra januar 1880, siden han ser tilbake på juleferien i Drammen (folketeateret hadde fire dagers spillefri 22.–25. desember):

Jeg skal nu underrette dere og at alting er godt bra. Du ved, det var lidt rart da jeg vaagned om Morgenens og tænkte jeg skulde faa Mad paa Sengen. Men det nytter ikke at begynde saaledes tænkte jeg det er flere end mig, og saa tog jeg til at pusse og romstere. Men forresten saa vidste jeg, at naar jeg bare lukte op de Skrin som stod under Sengen saa fik jeg en Smag paa min Tilværelse i Julen i Drammen. Jeg har spist lidt af Julekagen hver Morgen og Aften og saa skal jeg sige deig kjære Moder at jeg har en hel del Penge, jeg har da gaat paa Dampkøkkenet. Jeg skyldte ikke bort mer en én Mark og 9 Skilling så at jeg havde mange til overs kjære Moder, jeg er nu aldeles i mit gamle Homeur jeg komponerer og spiller. Jeg bruger de sivelte Stromperne de er gode. Jeg ligger og tænker over hvor snille di har været mod mig allesammen men jeg haaber at jeg skal bli en flink og snill Gut det liker di vel allesammen og ikke mindst du kjære Gamla mi, du ved jeg er glad i dere allesammen. Vi Drammenserne [Halvorsen, Aksel Allum og Johan Winge] har meget at prate om for du ved vi var paa Theatret. Jeg har veret to gange nede og gaaet paa Skøiter de er udmerke gode og du for hilse min kjære Broder [Rolf] Hakon og Christian [søsteren Maries ektemann] forr dem. Joh Vinge har veret med mig. Jeg ved ikke mere hvad jeg skal skrive mer men en anden Gang (*Fbr*:1).

Dette er det første brevet vi kjenner til fra Halvorsens hånd, og den friske og spontane, men svært ubehjelpelige skriftlige framstillingen bekrefter til fulle det Halvorsen seinere har skrevet om hvor lite han fikk ut av skolegangen. Ellers er det tydelig at han tidvis kunne føle seg nokså bortkommen og lengte hjem til morens omsorg i sin nye livssituasjon med streng militær disiplin og uvante omgivelsene i en etter datidas forhold stor by. Pr. 1. januar 1880 hadde Kristiania 116 801 innbyggere (*Dbl*⁴/3 1880).

Hallingdal Bataljons Marsch (Verk 1), Halvorsens første bevarte komposisjon

Av det siterte brevet går det fram at Halvorsen også i Kristiania komponerte musikk, noe han også kunne bekrefte i et intervju mange år seinere: «–Komponere? Jo, det skulde jeg mene, men jeg udgav intet» (*Mbl* 24/3 1907). Med tre unntak synes alt han skrev av musikk før 1889 å ha gått tapt, og vi kjenner bare én komposisjon fra elevtida i brigademusikken, «Hallingdal Bataljons Marsch» (*Verk 1*). For å skaffe oss et nærmere innblikk i den unge Halvorsens musikalske verden, skal vi derfor se litt nærmere på den. Navnet gjenspeiler at brigaden på Akershus var delt inn i fire bataljoner, blant dem Hallingdal bataljon, som orga-

niserte mannskap ikke bare fra Hallingdalen, men også fra store deler av nedre Buskerud med Drammen, samt Asker, Bærum og Vestre Aker. Marsjen ble med andre ord skrevet til Halvorsens «egen» bataljon.

Kan vi være helt sikre på at det virkelig var den 15 år gamle Halvorsen som komponerte «Hallingdal Bataljons Marsch»? Manuskriptet er trolig ikke bevart, og det kan heller ikke dokumenteres at den noen gang ble oppført med komponistens navn på programmet. Da det neste bevarte verket fra Halvorsens hånd, romansen «Det bästa av allt», ikke ble komponert før over fire år seinere, i en helt annen sjanger og for en helt annen besetning, kan heller ikke sammenliknende musikalske stilanalyser gi annet enn høyst usikre indikasjoner. Noe som taler sterkt *for* at Halvorsen stod bak marsjen, er at han som dirigent i Bergen 1893–99 hyppig benyttet den i orkesterversjon både som 17.mai-nummer og som mellomaktsmusikk ved Den Nationale Scene. Bare i løpet av 1894 framførte han den 13 ganger, men alltid anonymt med titler som «Hallingdal Batalions Marsch af Matr.-No. 1178» (→kronologi). Han mente tydeligvis å huske tallet 1178 som sitt gamle matrikelnummer i brigaden, et nummer han etter så mange år må ha forvekslet med det korrekte nummeret 1079. Verken i ungdommen eller seinere i livet var Halvorsen noe utpreget ordensmenneske (EG til IH 25/12 1897, SGH til ØD 22/3 1995), så sammenblandingen av de relativt like matrikelnumrene taler snarere *for* enn *mot* ham som marsjens komponist. Det er i alle fall liten grunn til å tro at marsjen stammer fra den soldatrekrutten som ifølge brigadens rullebok var immatrikulert som nummer 1178, Knud Nilsen Garnaas fra Sokna. Han var ikke musikelev i det hele tatt og tjenestegjorde først 1880–82, etter at Halvorsen hadde sluttet i brigaden.

I brigadens arkiv fant militærmusikeren Østen Toft en gang i slutten av 1920-åra igjen et ukomplett, håndskrevet stemmemateriale til «Hallingdal Bataljons Marsch», så det synes temmelig sikkert at 2. Brigades musikkorps spilte den i en eller annen sammenheng. Toft rekonstruerte marsjen ut fra det bevarte stemmematerialet, og en vakker vår- eller sommerdag spilte 2.divisjons musikkorps (den tidligere brigademusikken) den i musikkpaviljongen i Studenterlunden i Oslo, rett utenfor Nationaltheatret. Tonene lød inn gjennom det åpne vinduet på kapellmesterkontoret, der en svært forundret Halvorsen gjenkjente sin gamle marsj og sporenstreks gikk ut for å spørre dirigenten, Johannes Hanssen, hvor i all verden han hadde den fra. Hanssen, som i 1904 hadde komponert det langt mer kjente søsterverket «Valdres Bataljons Marsch» («Valdresmarsj») til en annen av brigadens fire bataljoner, svarte spøkefullt at «Hallingdal Bataljons Marsch» var hans egen. Halvorsen kunne ikke la dette bli stående uimotsagt uten å avsløre seg selv som marsjens rette opphavsmann (anekdote fortalt av JE til ØD).

Som så mange andre marsjer og dansesatser består «Hallingdal Bataljons Marsch» av en hoveddel og en trio, begge med to underdeler. Hoveddelen spilles uforandret *da capo* til slutt, så det fullstendige formskjemaet for marsjen blir A–B–C–D–A–B ($\rightarrow \text{♪♪}$). Om formoppbyggingen er helt konvensjonell, er toneartsforløpet temmelig utradisjonelt: Den korte A-delen går til å begynne med i Ess-dur, men modulerer allerede i t.7 til parallelltonearten c-moll, der også B-delen – og dermed hele marsjen – ender opp. Trioens C-del følger i c-molls subdominant f-moll, mens D-delen går i dennes parallelltoneart Ass-dur. Dermed befinner vi oss på subdominantplanet i forhold til begynnelsestonearten Ess-dur, som forbigående vender tilbake når A-delen spilles *da capo*. Hvorvidt Ess-dur eller c-moll skal defineres som marsjens hovedtoneart, er av mindre betydning. Det bemerkelsesverdige er at Halvorsen lot en marsj som begynner i dur, slutte i moll. Dette kan naturligvis tilskrives at det tross alt dreier seg om musikk komponert av en 15-åring uten musikkteoretisk skoleing, men med en desto sterkere vilje til å gå egne veier. Det samme kan sies om de noe uheldige proporsjonene i verket: Om vi teller med repetisjoner, består hoveddelen av bare 40 takter (16 + 24), mens trioens omfatter 66 (34 + 32).

Med spretne rytmer, i B-delen supplert med karakteristiske praltriller, kan hoveddelen gi klare assosiasjoner til folkedansen halling, noe som passer bra overens med marsjens tittel. Enten det var bevisst eller ei, tok den 15 år gamle Halvorsen dermed del i samtidas bestrebelser på å fornorske militærmusikkrepertoaret, noe ikke minst Ole Olsen, Speratis etterfølger som brigademusikkens dirigent, skulle bli en markant talsmann for i åra framover. Den diatoniske treklangsmelodikken i marsjens A-del, som spilles unisont i alle instrumenter, kan også vekke assosiasjoner til militære signaler, noe som gjør det naturlig å trekke en parallell til åpningstemaet i Hanssens nevnte «Valdresmarsj».


En markant kontrast møter vi i B-temaets fallende kromatikk, dristig harmonisert med et langt, dominantisk orgelpunkt. Sammen med melodiens *fiss* (t.10 og 12) og akkompagnementets *ass* (t.11) danner den liggende basstenen *g* skingrende septim- og nonedissonanser. Som det går fram av noteeksemplet øverst neste side, avløses hallingrytmene i t.15–18 av et markant basstema med en karakteristisk synkope som er hentet fra A-temaet (t.4). Deretter gjentas hele B-delen transponert opp en kvart til subdominantplanet (f-moll), og først i basstemaets to siste takter hopper Halvorsen tilbake til c-moll.

Mens A- og B-temaene er satt sammen av korte, karakteristiske motiver, nesten som i norsk slåttemusikk, er det første trio-temaet i tråd med vanlig praksis i marsjer basert på en sangbar, større utspent melodilinje i lengre noteverdier, der marsjpreget opprettholdes av for- og etterslag i akkompagnementet.

1.2 Militær- og teatermusiker i Kristiania



Hallingdal Bataljons Marsch, t. 10–18, uttog

I C-delen lyktes det Halvorsen å skape en særpreget melodi der innlagte synkoper og praltriller bidrar til å avverge den faren for rytmisk monotoni som alltid vil være til stede ved melodidannelser som denne. Et svært iøynefallende element, hentet fra den «eksotiske» sigøynermoll-skalaen, er hevingen av fjerde skalatrinn fra *b* til *b* og det derav følgende forstørrete sekundspranget *ass–b* mellom temaets to første takter (t.30–31, → ). Temaet består av i alt 16 takter, men andre halvpart (→ noteeksempel neste side) er en variant av den første. Noe umotivert erstattes sigøynermollskalaens forstørrete kvart (i forhold til grunntonen) her av den ordinære mollskalaens rene (t.39), en «avspenning» som motvirker temaets iboende dynamiske stigning på en uheldig måte. Ved hjelp av to velplasserte triolfigurer, hvorav den ene bringer «Grieg-motivet» i t.40, oppnår Halvorsen likevel å forsterke og utdype det karakteristiske i melodiens rytme og kontur. For øvrig kan vi merke oss melodivendingen i t.43 og dens harmonisering med forstørret treklang tillagt septim, et stiltrekk vi ofte støter på i Halvorsens seinere komposisjoner. Eksemplet viser ellers at den unge Halvorsen ikke alltid var like heldig med sine harmoniske løsninger. I slutten av t.40 opptrer således en dominant med septim i bassen, som i stedet for å videreføres trinnvis ned blir liggende på tonen *b* under en slags plagal bikadens til subdominanten i neste takt. Den harmoniske spenningen som er oppbygd like etter frasens melodiske høydepunkt, blir dermed hengende igjen uforløst. Det ville ikke vært noe problem å bytte ut første akkord i t.41 med en tonikaakkord i første om vending. Ved å dominantisere denne og benytte forminsket septimakkord, kunne han til og med med nød og seg med å bytte ut basslinjens første tone *b* med *a* og ellers beholde alt som det står. Når vi beveger oss inn på slike detaljer i analysen, må vi imidlertid huske på at det er en rekonstruksjon vi har for oss. Den foreliggende basslinja kan derfor avvike noe fra Halvorsens opprinnelige.

Hallingdal Bataljons Marsch (Verk 1), Halvorsens første bevarte komposisjon



Hallingdal Bataljons Marsch, t. 38–45, uttog

I motsetning til i C-delen benytter Halvorsen i D-delen et heller banalt tema med begrenset toneomfang og fantasiløs rytme, men de melodiske svakhetene skjules langt på veg av den utsøkte harmoniseringen. Varianter av temaet opptrer tre ganger, men med forskjellige basslinjer og alltid ny harmonisk drakt. Ikke minst i de fem siste taktene dokumenterer Halvorsen en sikker funksjonsharmonisk teft og en fin evne til å skape en velformet basslinje. Fra t. 75 går akkordprogresjonene via et utsving til subdominantens parallelltoneart b-moll gjennom fire kvintskritt før Ass-durs tonika blir nådd i t. 79. Kadensene til b-moll og Assdur understrekes av kvintsprang i basslinja, som ellers beveger seg trinnvis eller kromatisk:



Hallingdal Bataljons Marsch, t. 72–79, uttog

De svakhetene vi har kunnet sette fingeren på i «Hallingdal Bataljons Marsch», er ikke alvorlige sammenliknet med det som forefinnes i mye av den korps- og underholdningsmusikken Halvorsen var blitt kjent med under oppveksten. I sin

undersøkelse av Speratis musikk har Falkenberg således kunnet påpeke mangelen på «rent komposisjonstekniske ferdigheter, noe som gir seg størst utslag i uvante akkordprogresjoner», samt at «hans modulasjoner ... gjerne virker planløse og tilfeldige» (Falkenberg:109). Tatt i betraktning at musikk av denne typen utgjorde størstedelen av Halvorsens musikalske erfaringsgrunnlag vinteren 1880, må «Hallingdal Bataljons Marsch» trygt kunne karakteriseres som et meget solid utført svennestykke av den musikkteoretisk uskolerte 15-åringen.

Gjestespill i hjembyen, avskjed med brigademusikken og morens død 1880

I dagene 11.–17. februar 1880 var det marked i Drammen, og Foghts selskap, som fra 1. februar 1880 var supplert med «Gjesterolle af Hr. Skuespiller [Fredrik Adolph] Cetti fra det kongelige Theater i Kjøbenhavn»,* benyttet som så mange ganger før anledningen til å gi et gjestespill i byens teater. Sperati gav Halvorsen permisjon for å bli med ham til Drammen, og som et av byens egne, store talenter høstet han et voldsomt bifall som fiolinist, ikke minst fra sine jevnaldrende, som møtte tallrikt opp i teateret (*DrT* 30/6 1928). Men som Halvorsen har fortalt i sine erindringsnotater, var den temperamentsfulle italieneren absolutt ikke blant dem som likte å bli skjøvet i bakgrunnen:

«Operan» skulde gjæste i Drammen, og da orkestret, som for det meste bestod av militærmusikere, ikke vilde (?) bli med, så blev det mig alene som sammen med Sperati skulde være orkester. I Brigaden slog jeg kun triangel og kunde godt unnværes. Dette syntes jeg selvfølgelig var en stor udmærkelse. Tænk at spille med den berømte Sperati i min fødeby. Det gik også bra. I en mellemakt spillet vi en feiende tarantella av Rosini og gjorde formelig furore. Som byesbarn og solist fant jeg naturligvis ut at ovationerne var myntet på mig. Jeg reiste mig og bukket beskjedent og intetanende for publikum da Sperati ropte til mig. «Sit stille din domme æsel, det er for mig de klapper!» Denne grausame salbe gjorde at jeg rent mistet ballancen resten av kvælden. Dette mærket han, og for engangs skyld forsøgte han sig med mildhed, idet han spanderte toskillingskaker og bringebærbrus på mig (*H*:8).

Ettersom Halvorsen var med som eneste musiker utenom Sperati, som ved denne anledningen var pianist, kom de allsidige instrumentalkunnskapene godt til nytte. I tillegg til fiolinen brakte han med seg en signaltrompet og kanskje også andre instrumenter, men midt oppe i all viraken glemte han igjen trompeten, som tilhørte teaterselskapet. For å unngå erstatningsansvar måtte han etter tilbakekomsten til Kristiania skrive hjem for å be moren og søsknene om hjelp:

* Internettutgaven av *Den store danske – Gyldendals åbne encyklopædi* angir følgende årsak til at Cetti plutselig dukket opp i Norge, der han tidligere hadde hatt suksess som skuespiller: «24.1.1880 blev han pludselig afskediget uden pension på grund af gæld; samtidig erklæredes han fallit og rejste til Norge hvor han på ny førte en omflakkende tilværelse.»

Sperati vil absolut at jeg skal øve mig paa trompeten men jeg tar det roligt. [Rolf] Hakon maa endelig bringe dette brev til Lassen saa at jeg faar min trompet heller saa maa jeg betale for den ... da den tilhører kompaniet. Hakon maa sende den hurtigst mulig. Den ligger i Theatret hvor jeg glemte den da jeg var i Drammen. Jeg stoler altsaa paa [at] Hakon bringer den til mig (u.d., *Fbr*:2).

Etter gjestespiillet i Drammen gav Foghts selskap og Cetti forestillinger på Christiania Folketheater ut måneden, før det i mars og april drog på turné til Trondhjem og Kristiansund, bl.a. for å framføre Ibsens nye skuespill *Et Dukkehjem*, som de også hadde framført i Drammen 27. og 29. februar.* Turneen var for langvarig til at Halvorsen kunne få permisjon fra pliktene i Brigadens musikkorps, og av samme brev hjem, som må være skrevet i begynnelsen av mars, går det tydelig fram at han savnet teaterspillingen. Brevet indikerer dessuten at han under Drammens-oppholdet må ha gitt familien inntrykk av at han vurderte å gi opp musikerlivet i hovedstaden for å vende hjem:

Jeg ser at di tror jeg er saa barnagtig at bli fornærmet paa dere som jeg er saa glade i. Havde jeg dere her som skulde jeg omfavne dere allesammen. Di har vist misfaarstaaet mig. Di kan vide det ikke var min mening at komme hjem nu som det er midt i skolen og som jeg spiller i Theatret som nu desværre har sluttet aa de har reist. Naa er det vist ikke noget ved at være i Drammen. Jeg har nu faaet pen fiolinkasse og næste gang jeg sender skidnetøi saa skal jeg sænde en Gustavsang til min kjer broder [Rolf] Hakon. Jeg kan nok blive en god stund endnu herinde... Tro nu endelig ikke at jeg er fornærmet kjære moder og sødskende jeg som er saa glad i dere og jeg ved di gjerne vil ha mig hjem. Jeg tænker nok det greier sig det som alt andet til vaaren. Naar spegelaaret er tørt saa maa du sende det til mig kjere moder men nu maa jeg nok slutte med min sluskete skrift for jeg skal paa Gymnastik. Hils Knudsen [Martin Knutzen?] og Alle frøkner og glem ikke signaltrompeten. Min søde søster Marie og [Rolf] Hakon og Christian og allermest hilses du min egen gode, søde, snille moder.

På tross av brevets kjekke tone skulle elevtilværelsen i Brigademusikken ikke vare lenge for den unge Halvorsen. Som han antyder i brevet, ville han hjem «til vaaren», og Brigadens rulle viser at han ble «dimitteret som uskikket til Uddannelsen» 20. april 1880. Formuleringen kan synes drastisk, men samme generelle begrunnelse er oppført i rullen ved svært mange dimitteringer. Den dekket åpenbart ulike, individuelle årsaker. Dimitteringen *kan* ha vært utløst av en i dag ukjent episode, men det er heller ikke usannynlig at Halvorsen selv valgte å slutte: Utsiktene til enda to år som «Signalist og Trommeslager» med triangel som «opplæringsinstrument» var neppe fristende, ettersom det hele tida hadde vært fiolinen han først og fremst ville satse på.

I erindringsnotatene mer enn antyder Halvorsen morens død som den direkte foranledningen til at han gav opp sin militære karriere: «Imidlertid døde mor,

* I skarp konkurranse med et annet selskap hadde Foght mot å betale Ibsen 500 kroner «erhvervet sig Eneret for alle norske Byer, undtagen Kristiania og Bergen» (*DrB*/26/2).

og da jeg forstod at militærmusikerbanen ikke vilde føre mig dit jeg drømte, tog jeg avskjed» (H:8). Litt overraskende i forhold til disse uttalelsene er det at registrert over «Hensovede i Troen» fra «Den katolske apostolske menighet i Drammen» viser at Johanne Halvorsen ikke døde før 21. august dette året, fire måneder *etter* at sønnen allerede hadde tatt avskjed fra Brigademusikken. Dødsårsaken er ikke angitt. Vi har heller ingen opplysninger om hvorvidt hun var alvorlig syk de siste månedene hun levde, noe som ville vært en plausibel forklaring på at Halvorsen formulerte seg som han gjorde i erindringsnotatene. Seinere i livet gav Halvorsen ved flere anledninger uttrykk for at han var svært nært knyttet til moren, bl.a. i erindringsnotatene (se sitat s. 57), og tapet av henne ble et fryktelig slag for 16-åringen. Selv om han på ingen måte delte hennes naive form for kristentro og aldri ble noen kirkegjenger (SGH til ØD 22/3 1995), skulle minnet om henne hele livet igjennom stå så sterkt for ham at han kunne fortelle sin yngste sønn, Stein Grieg Halvorsen, at «hans mor var hans tro» (NRK 81905–81906, S.G. Halvorsen:11).

Broren Rolf skulle etter hvert bli en velstående innehaver av «Silkehuset» i Kristiania. Da moren døde sommeren 1880, var han fortsatt bare 18 år gammel og arbeidet som visergutt i Gunneruds klesforretning i Drammen.

Søsteren Marie hadde sluttet som telegrafist da hun 23 år gammel giftet seg med Christian Nedberg i 1877 (*Kirkebok for Bragerne*). Han var i 1875 losjerende i huset hos Tilla og Tollef Borgen, hennes tante og onkel (→ s. 61), og arbeidet da som jernbanemekaniker i Drammen. Seinere fikk han arbeid som «Maskinist ved Statsbanernes Dampskib» som trafikkerte Ådalselva og Sperillen (Folketelling 1900). De bodde derfor lenge i Ådalen, bl.a. i huset Skogheim på Nes ved nordenden av sjøen (JH til MN 16/5 1888), seinere på Hen like nord for Hønefoss, der de ifølge folketellingen for 1900 var registrert på eiendommen Skovly. Litt etter århundreskiftet overtok Christian slektsgarden Søndre Nedberg på Steinberglandet i Nedre Eiker (JH til MN 26/8 1904). Som Halvorsen skrev i erindringsnotatene, var det først og fremst hos Christian og Marie han hadde sitt faste holdepunkt etter morens død:

Hos dem har jeg tilbragt mine herligste sommere like fra jeg var barn. På Nedberg, på Ringerike og fremforalt de mange år i Ådalen, med spennende fisketure på Sperillen og til fjerntliggende fiskevand i aaserne ved Sørumselva i Valdres. Min svoger var en førsterangs ørretfisker. Han laget de vidunderligste fluer og var som hjemme i vildeste skogen. Jeg var venner med hele Bygden og glemmer aldrig den gode gammeldagse gjæstfrihed som blev vist mig. Marie og Christian har været som forældre for mig i alle disse år (H:9).

Teatermusiker ved Christiania Folketheater i Møllergata 1880–81

Mens militærmusikerkarrieren skulle bli kortvarig, beholdt den framtidige kapellmesteren engasjementet ved folketeateret i Møllergata fram til 1883. Ved siden av at han dermed skaffet seg solid erfaring som teatermusiker allerede i unge år, satte engasjementet ham i stand til å forsørge seg selv ved hjelp av fiolinspillet.

På samme tid som Halvorsen ble dimittert fra brigaden våren 1880, kom Foghts og Cettis danske skuespillerensemble tilbake fra Dukkehjem-turneen for å sette opp «den bekjendte Pariserfarce *Niniche*» (*Dbt*) med musikk av Marius Boulard. Med forbehold om usikkerheten rundt morens helsetilstand denne våren, må vi anta at Halvorsen igjen var på plass i folketeaterets orkestergrav. Det var planlagt åtte oppførelser før teateret etter planen skulle ta sommerferie 2.mai, men på grunn av en enorm publikumstilstrømning kunne *Dagbladet* 3.mai melde at teaterselskapet hadde «forenet sig om at opføre Stykket endnu nogle faa Gange». Stykket ble ikke tatt av plakaten før 31.mai.*

Første forestilling ved Christiania Folketheater høsten 1880 var 5.september. Vårsesongens gjest, Cetti, som nå hadde tatt over ledelsen av teaterselskapet, hadde ambisjoner om å etablere fastere forhold ved teateret i Møllergata, mintes Rudolf Muus:

I 1879 [!] syntes der at skulle oprinde en ny æra for det gamle teater. F.A. Cetti, skuespiller fra Kjøbenhavns kongelige teater lot den forfaldne «Møllerbule» oppudse, saa det blev rigtig net og hyggelig her. Med et godt dansk selskap begyndte han sine forestillinger. Selv var han en dygtig skuespiller og en flink sceneinstruktør (Muus 1923:62).

I løpet av sommeren var teateret blitt pusset opp. Oppvarming og ventilasjon var kraftig forbedret, til beskyttelse under regnvær var det montert en baldakin av jern på utsiden, og teateret hadde også fått sin egen restaurant. Bekvemmeligheten for publikum var også forbedret i selve teatersalen, bl.a. med fløyelstrukne seter i parkett. Billettprisen var sterkt differensiert, fra 25 øre opp til kr 2,50 (Qvamme 2000:108). Ambisjonene var store, men det var fortsatt gjennomgående «lettere» stykker med mye sang som skulle trekke publikum til folketheateret (→kronologi). At den litterære kvaliteten kunne være så som så, uten at det nødvendigvis sjenerte publikum, går klart fram av *Dagbladets* kritikk allerede etter første forestilling:

* *Niniche* ble også oppført i Drammen, der annonsene var undertegnet E.J. Warming, en annen av skuespillerne ved folketeateret. Dessuten står det angitt at «Musiken udføres af Hr. Sperati fra Christiania» (*DrBl* 23/5), men det er ikke spesifisert hvorvidt han stod for all musikk helt alene, eller om han i likhet med vinteren 1880 ble assistert av en annen, som *kan* ha vært Halvorsen.

Hr. Cettis Selskab lod til at bestaa af dygtige Kræfter... I «Skatten» gav Hr. *Hougaard* et talentfuldt Billede af den gamle Gnier. Stykket, der er temmelig langt, kræver dog bedre Syngekræfter end Selskabet ialfald igaaftes havde Lejlighed til at opvise.

Det sidste Stykke «I Mellemakten» modtoges med Bifald. En Replik der omtrent lød saaledes: «Min Far og Mor er født paa Moss, og jeg er født i Drøbak men er derfor ingen Klods,» ikke at tale om en Forvrængning af Navnet Klara Kaspersen til Klara Knaspersen samt mere af den slags, modtoges med megen Begejstring af det taknemmelige Søndagspublikum. Vi tror, at Hr. Cetti vilde staa sig vel ved engang for alle at udelukke saadanne Stykker som «I Mellemakten» fra sit Repertoire. Naar der hverken er Vid eller gode Vitser i et saadant Stykke, kan det ikke engang forsvare sin Plads som Lejlighedsfarce.

Forøvrigt kan vi kun rose Aftenens Forestilling som Helhed og ønske, at Hr. Cetti maa kunne realisere sin Plan, at grundlægge et godt Sekondtheater her i Byen. Theatret var saavel ud til Gaden som inde i Salonen smukt restaureret.

Til å begynne med så det ut til at Cetti skulle lykkes i å få etablert et fast teater i Møllergata, og *Dagbladet* roste 22. september selskapet for å bestå «af dygtigere Kræfter end det forrige». Med unntak av noen gjesteopptredener av et italiensk selskap med Adelaide Ristori i begynnelsen av november gav Cettis teatergruppe forestillinger så å si hver eneste kveld helt fram til jul, så Halvorsen fikk en meget travel høst som teatermusiker. Etter bare fire dagers juleferie fortsatte forestillingene, men nå synes det som om også den mer latterhungrige delen av Kristianias teaterpublikum begynte å gå lei av det ensidige repertoaret. Ved å sette opp den nylig avdøde Offenbachs operetter «*La vie Parisienne*» og «*La belle Hélène*» forsøkte Cetti åpenbart å dreie repertoaret over i en musikalsk sett *noe* mer ambisiøs retning, men det holdt ikke. «I februar maatte han med sit selskap dra ut paa tourne og overlate teatret til Tivander, som med sitt operetteselskap gjorde det ret godt her i to maaneder» (Muus 1923:62). Knut Tivander hadde fra 1877 inntil han ble slått konkurs høsten 1880 vært direktør for folketeaterets argeste konkurrent, Christiania Tivoli. I de to månedene selskapet hans spilte i folketeateret vinteren 1881, var det først og fremst operetter og komiske operaer som dominerte spilleplanen, noe som for musikerne i alle fall må ha vært mer givende enn alle høstens farser og lystspill. På det viset ble Halvorsen bl.a. kjent med Rossinis opera *Barberen i Sevilla* og Offenbachs operette «*Les brigands*» («Røverne»), som han som kapellmester mange år seinere med glede oppførte både ved Den Nationale Scene i Bergen (1898–99) og Nationaltheatret i Kristiania (1902–03). Enda Tivanders repertoar delvis bestod av stykker som hadde gått på Tivoli de foregående sesongene, synes det som om det også publikumsmessig ble et oppsving ved folketeateret i denne perioden. Den 3. april kom Cettis selskap tilbake med et nytt trekkplaster, «den smukke, flotte Mathilde Berg som primadonna, og publikum søkte teatret for at se hende som ‘Niniche’ og ‘Skjønne Helene’» (Muus 1923:62 f.). Av det tidligere repertoaret ble også «*La vie Parisienne*» framført, og i

tillegg kom noen «nye» lystspill, farser og operetter. På tampen av sesongen kunne han friste publikum med Offenbachs etterlatte «*Belle Lurette*», men «allikevel var det knapt nok at Cetti klarte det sæsonen ud,» konkluderte Muus (Muus 1923:63).

Etter tre år i utlandet var Johan Svendsen fra høsten 1880 tilbake i Kristiania som Musikforeningens dirigent, og både han og Johannes Haarklou tilbød privatundervisning i harmonilære (div. annonser, bl.a. i *Dbl* 28/8 og 14/9 1880). Halvorsen viste imidlertid liten interesse for musikkteoretiske disipliner. Det var foreløpig fiolinspillet som opptok ham mest, og parallelt med engasjementet som teatermusiker tok han fra høsten 1880 fiolinundervisning hos Gudbrand Bøhn, som var Musikforeningens konsertmester og en av Norges ledende fiolinister og fiolin-pedagoger. Under oppveksten i Drammen hadde Halvorsen ved flere anledninger kunnet oppleve Bøhn som gjestende solist (→ kronologi). Etter noen måneders fiolinundervisning forsøkte den da 17 år gamle Halvorsen gjennom annonser i *Drammens Blad* 24.–27. mars å skaffe seg egne fiolinelever i hjembyen:

Johan Halvorsen (Elev af Gudbr. Bøhn) tilbyder Undervisning i Violinspil.
Adr.: Blikkenslager Evsensens Gaard. Grønland.*

Markedet var neppe stort nok til at Halvorsen kunne leve av å gi fiolinundervisning i Drammen, der Jehnigen fortsatt var aktiv. Men takket være den ni år gamle jernbaneforbindelse mellom Drammen og Kristiania hadde reisetida mellom de to største østlandsbyene kommet ned i rundt to timer. Det var dermed ingen umulighet for Halvorsen å reise til hjembyen for å undervise en dag eller to i uka for å spe på inntekten fra teateret. Om han fikk noen elever, vet vi ikke, men av den nøkterne broren Rolf, som sikkert overdrev en smule, fikk han påpakning for å ha levd «det glade Musikerliv» og blitt «vant til at bruge mange Penge» mens han var teatermusiker i Kristiania (RHH til JH 13/3 1884).

Teatermusiker i Kristiania og på turné 1881–82, debut som fiolinsolist i Drammen

At Halvorsen fortsatt var engasjert som teatermusiker og ikke livnærte seg utelukkende som pedagog, bekreftes av et brev Sperati sendte ham 20. august 1881:

Til svar af Dit brev d. 16. d. maa jeg erindre Dig, at førend Din afreise herfra, sagde, at jeg stode paa Dig til næst-commende Theater Saison; hvorpaa Du svarede *ja*, og saaledes er denne sag afgjort. Vi begynder d. 4. september og fra den Dag begynder Gagen at regnes.

* Ifølge folketellingen for 1875 var hans kusine Ovidia f. Rugaard og hennes mann, lokomotivfører Johan Fuske, bosatt i én av denne gårdens fire boenheter. I nabohuset bodde hans tante og onkel, Tilla og Tollef Borgen (→ s. 61).

Som det går fram av Speratis brev, hadde Halvorsen ingen fast kontrakt ved folketeateret, noe som heller ikke ville vært mulig, da lokalene ikke ble benyttet av noen fast teaterinstitusjon. Musikernes engasjement var prisgitt hvilke musikkbehov de stadig skiftende teaterselskapene måtte ha, og Sperati var tydeligvis alene om å engasjere og lønne de musikerne som trengtes.

Mens begynnelsen av F.A. Cettis foregående sesong i folketeateret må kunne betegnes som vellykket, hadde det begynt å røyne på utover vinteren og våren. Høsten 1881 ville Cetti derfor prøve en annen profil med langt mer ambisiøse og seriøse planer for repertoaret. I stedet for å reengasjere de danske skuespillerne fra forrige sesong stilte han seg i spissen for et norsk-svensk operaselskap og rykket inn følgende annonse i Kristiania-pressen:

Folketheatret. Abonnementsindbydelse til 6 Operaforestillinger bestaaende af: «Barberen i Sevilla» [Rossini], «Rigoletto» [Verdi], «La traviata» [Verdi], «Elskovsdrikken» [Donizetti], «Postillonen i Lonjumeau» [Adam] og «Mignon» [Thomas]. Abonnementsforestillingerne tage sin Begyndelse Tirsdagen den 13de September (*Mbl* 2/9).

Opera-planene kan kanskje ha gitt Halvorsen håp om mer givende musikalske utfordringer enn de foregående sesongene hadde bydd på. En neppe fullt så velkommen tilleggsutfordring lå i at orkesteret til tross for Cettis store ambisjoner fortsatt bare talte 13 musikere (→ s. 75). Men samtidig som repertoaret var mer interessant for musikerne, hadde det tydeligvis en avskrekkende virkning på Kristianias publikum, som i stedet for å se opera søkte til Christiania Tivoli. Her hadde den danske skuespilleren Jacob Lund, en kjent og kjær skikkelse både i Foghts og Cettis selskaper, samlet sammen «levningerne av Cettis danske selskap» fra sesongen før (Muus 1923:63). Dette spilte stykker av det samme lette slaget som Cetti hadde profittert på i forrige sesong, da Tivoli ikke hadde gitt regelmessige teaterforestillinger. Den nye konkurransesituasjonen gjorde at abonnementssalget til folketeateret gikk tregt, og premieren på *Barberen i Sevilla* måtte utsettes til 18. september. Heller ikke i fortsettelsen klarte Cetti å trekke nok publikum til folketeateret, og før en måned var gått, måtte teateret melde at «hermed ophører Operaforestillingerne» (*Mbl* 12/10). Da hadde *Barberen i Sevilla* og *Rigoletto* fått henholdsvis sju og åtte forestillinger hver, mens de andre fire operaene ennå ikke var påbegynt. Publikums dom var entydig: Ved sekondteatrene forventet man en lettere form for underholdning enn den de oppsatte operaene kunne by på.

Etter at operaplanene måtte gis opp, stod Jacob Lund og restene av Cettis tidligere selskap igjen som foreløpige seierherrer, men de kunne ikke benytte Tivoliscenen lenger enn til 18. oktober, da de måtte vike plassen for et svensk operetteselskap ledet av August Berndt. Da det etter hvert ble klart at Cetti måtte

gi opp for godt, kunne Lund fra 20. november innta folketeateret med sine lystspill, ballettdivertissementer, sangspill, farser, folkekomedier, vaudeviller, tryllekomedien *Lumpacivagabundus* (→²¹/10 1877) samt et par av Holbergs komedier. Folketeaterets spilleplan fikk dermed samme karakter som året før, med hovedvekt på lettere stykker som utvilsomt inneholdt mye musikk, selv om vi med unntak av *Niniche* ikke vet nøyaktig hva som ble spilt og sunget.

Etter knapt tre måneder på folketeateret var også Lunds repertoar utspilt i Kristiania, og selskapet måtte i mars 1882 ut på turné for å holde det gående økonomisk. En notis fra *Dagbladet* rundt århundreskiftet fortalte følgende om den musikalske assistansen under turneen:

Gamle Jacob Lund, den evig unge danske Skuespiller, som ældre Teatergjængere vil huske, ... havde naturligvis ikke Raad til at ta noget Orkester med, men engagerede ... to unge Musikere, en Violinist og en Pianist, som han blev saa fornøiet med... Siden fulgte de ham paa Tournée baade til Gjøvik og Hankø [skal være Hamar] og oplevede nok meget rart paa Turen.

«De unge Mænd vil drive det vidt,» skal Jacob Lund ha sagt om dem. Og det fikk han Ret i. De unge Mænd var nemlig ingen mindre end – Johan Halvorsen og Martin Knutzen (H:104).

Lokalavisene fra Mjøsbyene nevnte verken Halvorsens eller Knutzens navn, men annonser og referater bekrefter at Jacob Lunds skuespillerselskap gav forestillinger på Hamar 1.–13. mars, Lillehammer 15.–19. mars og Gjøvik 21.–24. mars 1882. Framført ble et utvalg av de samme teaterstykkene som var spilt i Kristiania tidligere i sesongen.

Antakelsen om at de to unge drammenserne opplevde «meget rart» undervegs, stemmer godt overens med hva Halvorsen selv har fortalt:

Siden drog jeg på Tournée med gamle Jacob Lund sammen med Martin Knutzen. Vi reiste til flere af Oplandsbyerne. Paa en Konsert i Hamar røg Martin Knutzen og jeg i Haarene paa hinanden; han vilde spille sit Yndlingsnummer, Variationer over Themaet 'Wilhelm Tell', og jeg mit, 'Scene de Ballet', af Beriot. Vi kjæglede en lang stund, og tilslut endte det med at vi begyndte paa hvert vort... (Mbl 24/3 1907).

... Trangen efter aplaus, glands og ære var så stærk at vi i sinne intonerte begge disse to stykker samtidig og holdt det gående i længre tid... Publikum tog det med ro om man end kunde spore en vis forundring i et par (formodentlig utenbys) ansigter... (H:7).

Episoden ble også omtalt i et portrett av Halvorsen i det bergenske ukebladet *Reryen* 17. mars 1894. Skribenten, som var Harmoniens formann Didrik Grøn-vold, kunne også røpe utfallet av striden mellom de to vennene:

Tilslut maatte Pianisten give tabt. Efter fire Dages frygtelig Misstemning blev Freden atter oprettet og Tournéen lykkelig tilendebragt.

Den gav dem Selvtillid og Øvelse i at optræde, og de fikk Kunstvenner til at indse, at dette var to unge, norske Kræfter, som vilde frem, og som maatte hjælpes frem.

Den 27.mars, tre dager etter siste forestilling på Gjøvik, debuterte den nå 18-årige Halvorsen som fiolinsolist i Børsens Festivitetsal hjemme i Drammen. Annonsene meldte at daværende Bragernes-organist «Chr. Cappelens Abonnementskoncert gives med Medvirkning af *Frøken Ragna Robarth*, en Amatrice (Piano), en Amatør (Violin) samt Kor af Damer og Herren» (*DrBl* 25/3). En forhåndsomtale i *Drammens Tidende* 26.mars kunne røpe at den ukjente «Amatøren» var «en ung Mand her af Byen, hos hvem Hr. Cappelen har fundet et smukt Talent for Violinspil, hvilket bør opmuntres ved at lade ham faa Anledning til at lade sig høre af et større Publikum». På dette tidspunktet hadde Halvorsen livnært seg som profesjonell musiker i nærmere tre år, men å omtale ham med navn stred tydeligvis mot tidas konvensjon, kanskje på grunn av hans unge alder og fordi han ikke hadde noen formell musikkutdanning?

Kritikkene etter solistdebuten viser at Halvorsen kom fra oppgaven med glans. Som solistnummer hadde han valgt nettopp det stykket han og Martin Knutzen hadde kjeklet om på Hamar, Bériots «Fantasie en scene de ballett»:

En ganske ung Violinist her af Byen optraadte for første Gang... Vi maa lykønske den unge Mand med hans Debut, da han paa en meget tilfredsstillende Maade udførte sit Numer og viste sig i Besiddelse af en sjelden ren, om ikke stor Tone, og ikke ringe teknisk Færdighed, der, om han kan faa Anledning til videre Uddannelse, maa kunne bringe det til mere end almindeligt (*DrT*).

Også *Drammens Blad* mente at Halvorsen «syntes at være i Besiddelse af saa rige Evner, at de fortjener en videre Uddannelse», men livets økonomiske realiteter gjorde at det skulle gå nesten to år før han for alvor fikk begynne å studere fiolinspill. Om han på dette tidspunktet fortsatt tok fiolintimer hos Gudbrand Bøhn, er uklart. I en stipendsøknad datert 8.mars 1889 angav han at han bare «i omtrent et år [nød] undervisning hos hr. Gudbr. Bøhn» (JH til HL), mens han i en biografisk skisse i et brev til Tobias Norlind skrev at han «endel år» hadde «modtaget violinundervisning hos Gudbrand Bøhn i Kristiania» (5/5 1926). Det mest sannsynlige er at han med en del avbrudd på grunn av turneer og annen spilling utenbys spilte med Bøhn så lenge han ble i Kristiania, for i *Dagbladet* ble han så seint som 3.desember 1883 omtalt som «Elev af Hr. Gudbr. Bøhn». Dessuten var det på Bøhns anbefaling at han som 21-åring kunne reise til Bergen som Harmoniens konsertmester (*Mp* 14/3 1914).

Etter turneen til Mjøsyene var Jacob Lunds gjestespill i Norge over, for i Kristiania hadde konkurransen med det svenske operetteselskapet i Tivoli blitt for sterk til at det lønte seg å gi flere forestillinger. På Christiania Folketheater gav i stedet «Webb og Trotters verdensberømte Marionetter» forestillinger ca. 23.mars–23.april, og Jacob Lund skal i den anledning ha utbrutt: «Tænk hvor deilig

mine efterfølgere har det, deres skuespillere trenger hverken mat eller drikke og forlanger ingen gage» (Muus 1923:63). Deretter inntok «Professor Roberth» teateret med «Magi, Trylleri og Spiritisme» fram til 21. mai (*Mbl*). Det er lite trolig at Halvorsen tok del i noen av disse evenementene.

Sommerengasjementer ved kurbadet i Sandefjord

I de tre sommermånedene teateret var stengt hvert år, fikk verken musikere eller skuespillere ønn, så de var avhengige av å skaffe seg inntekter på annen måte, f.eks. ved å spille eller opptre ved ulike typer forlystelses-, utfarts- og feriesteder, der det var stort behov for sommerunderholdning.

En spesiell type feriesteder var kurbadene, som hadde en viktig funksjon i en tid da det var få sykehus og helsestellet ellers var mangelfullt utbygd. Kurbadene var private institusjoner som folk, dersom de hadde råd, kunne oppsøke for å få hjelp til å lindre ulike plager og sykdommer, f.eks. revmatisme. Behandlingen bestod gjerne av ulike typer slam- og gytjebad med en ofte tøff massasje, behandling med brennmaneter (!) samt drikking av store mengder ikke alltid like velsmakende mineralvann (Engebretsen *et al*:25–31). Et kurbadsopphold kunne med andre ord være en tøff påkjenning for pasientene, som nesten uten unntak kom fra samfunnets høyere sosiale lag. De hadde et stort behov for atspredelser ved siden av behandlingen, og de fleste kurbadene holdt seg derfor med egne musikkensembler. Blant dem var «Sandefjords Svovl- og Søbad», som var grunnlagt i 1837 og var blant de eldste i Norge. Her fikk Halvorsen arbeid som kurbadsmusiker fem sommere på begynnelsen av 1880-tallet, sannsynligvis i perioden 1881–85.* I erindringsnotatene har Halvorsen skildret sommerjobben slik:

Var ... engageret som tubaist og kontrabassist ved Sandefjord bad isammen med Gulbrand Svendsen (Joh. Svendsens far), Ernst Solberg, Anton Kristiansen og en [Olaus] Kjær fra Horten. I 5 Sommere havde jeg dette engagement... (*H*:8).

Musikerne måtte spille for badegjestene flere ganger daglig. De startet allerede ved brønnen tidlig om morgenen, der musikken skulle lindre den vonde smaken av det angivelig helsebringende, svovelholdige vannet. Seinere på dagen var det bl.a. middagskonsert, og om kvelden var det gjerne underholdning i festsalen fram til kl.22 (Engebretsen *et al*:35–40). Underholdningen var av og til åpen også

* Ingen av de lokale arkivene, som i dag er samlet ved Hvalfangstmuseet, har bevart noen dokumentasjon på musikerengasjementene ved kurbadet i Sandefjord. Som vi skal komme tilbake til, vet vi fra andre kilder at Halvorsen spilte der somrene 1883, 1884 og 1885, men ikke i 1886 eller seinere. Så sant han husket riktig antall sommere i erindringsnotatene, må han følgelig ha hatt sitt første engasjement i Sandefjord i 1881.

for allmennheten, og annonser i *Sandefjords Tidende* viser at kjente musikere som Conrad Behrens (22/6 1881), Elisabeth Hals (20/7 1881 og 28/6 1882), Ingeborg Pettersen (6/7 1882) og Ragna Goplen (6/7 1882), samt skuespillerne Wilhelm Wiehe (17/6 og 1/7 1882) og Lucie Wolf (10/8 1882) opptrådte i badets kursal i begynnelsen av 1880-åra. Om Halvorsen og de andre kurbadsmusikerne sier annonsene dessverre ikke annet enn at enkelte av de opptredende hadde «Understøttelse af Badets Musikkorps» som utførte diverse ikke nærmere angitte «Musiknummer» (*SfT* 17/6 1882). Ikke bare i regi av kurbadet, men også ellers i Sandefjord blomstret kulturlivet i de tre månedene badesesongen varte, og de opptredende på sommerkonserterne dekket et vidt spekter av sjangere, fra organisten Christian Cappelen (21/7 1882) til hardingfelespellemennene Leiv Sandsdalen (7/7 1883) og O.H. Kleven (26/7 1883). Sommeren 1882 ble byen også gjestet av Olaus Olsens skuespillerselskap, som Halvorsen skulle møte igjen på Christiania Folketheater samme høst. Mens konsertlivet i byer som Kristiania og Bergen lå mer eller mindre nede om sommeren, blomstret det i feriebyer som Sandefjord, dit mange av de større byenes konsert- og teatergjengere var reist.

Med tanke på at Halvorsen nesten hver kveld ellers i året spilte i en trang orkestergrav, er det lett å forstå at han så tilbake på somrene i Sandefjord som «en deilig tid» (*H:8*). Riktignok var han der ikke på ferie, men når han og musikerkollegene ikke spilte, nøt de naturligvis godt av samme friske luft og samme muligheter for spaserturer og sjøbad som kurbadsgjestene. I et brev til Halvorsens kollega Gulbrand Svendsen, datert 11. september 1883, skriver sønnen Johan Svendsen således at han «haaber ... at Sandefjordopholdet har havd sin sedvanlige gode Virkning paa Din Sundhed». I motsetning til ellers i året hadde de også god mulighet til å overvære de konsertene som ble gitt.

Forlovelse med Elise Svendsen og komposisjoner tilegnet henne

I erindringsnotatene fortalte Halvorsen at samspillet og samværet med Gulbrand Svendsen gav støtet til at han nå for alvor begynte å interessere seg for Johan Svendsens musikk:

I Sandefjord skrev jeg en hel del småting og instrumenterte Joh. Svendsens sange for blæserkvintet. Nu begyndte mit sværmeri for denne herlige komponist, og det har holdt sig like varmt livet igjennem (*H:8*).

Arrangementene av Svendsen-sangene er dessverre ikke bevart, men det må ha vært en god måte å bli kjent med det store forbildets musikk på, i tillegg til å være nyttig som øvelse i praktisk instrumentasjon. At musikkstykker stadig måtte til-

passes og omarbeides, ofte på korteste varsel, var Halvorsen vant til fra folke-teateret, men der var Sperati den ansvarlige.

Av de «småting» Halvorsen husket å ha skrevet i Sandefjord, er det bevart en romanse, «Det bästa av allt» (*Verk* 2), som er «Tilegnet frøken Elise Svendsen» og komponert i «Sandefjord 19 juli 1883». Dedikasjonen røper at Halvorsens Svendsen-svermeri ikke bare gjaldt komponisten Johan, men også hans 16 år yngre halvsøster, sangeren Elise Henrikke. Som Halvorsens seinere venn Edvard Grieg noe spøkefullt formulerte det, var den unge Halvorsen «ikke uerotisk anlagt» (EG til FB 21/3 1888). Selv hadde Halvorsen på sine eldre dager moro av å spøke med at han allerede under oppveksten i Drammen «var forlovet med forskjellige småpiker i nærheten og naturligvis hadde forskjellige kjærlighetssorger» (H:8). Elise Svendsen, kalt Lisa i familien, var sju år eldre enn Halvorsen. Svendsen-biografene Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe har ikke funnet nærmere opplysninger om moren hennes, «ugift pige Maren Hansdatter» (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990:19), og i alle de tre folketellingene for 1865, 1875 og 1885 er hun registrert som bosatt sammen med faren i Kristiania, til å begynne med også sine to eldre halvsøsken Alberthine og Carl. Hvorvidt Halvorsen ble kjent med henne i Kristiania, eller om de fant hverandre under et av sommeroppholdene i Sandefjord, dit hun kom sammen med faren, vet vi ingen ting om. Dedikasjonen tilsier at de var kjærester seinest i 1883, og de holdt sammen i rundt tre år etter dette.

Elise blir omtalt som Halvorsens forlovede i flere av de brevene han fikk fra broren Rolf rundt midten av 1880-åra (13/3 1884, 22/4 1884 og 31/3 1885). Rolf uttrykte ikke akkurat begeistring over forbindelsen, men ble like fullt spurt til råds når musikerbroren stod overfor problemer av typen: «Det er Elise Geburtsdag den 11. Novbr. Hvad synes du jeg skulde give for present?» (JH til RH 23/10 1884). På grunn av Halvorsens usikre økonomiske forhold ble forlovelsen aldri offentliggjort, og til søsteren Marie skrev han 28. desember 1885:

Du ved jeg talte om at offentliggjøre min forlovelse til jul. Jeg har ikke engang sendt present, men det er jo umulig når jeg ikke tjener noget. Dette går jeg og tænker på næsten bestandig og er ikke rigtig tilfreds. Hun er jo så fornuftig så hun ikke vil høre tale om nogen present, og er foresten elskværdig, men du kjænder vel mig når jeg ikke kan få være kar.

Våren 1886 reiste Halvorsen til Leipzig, og forholdet til Elise Svendsen synes å ha glidd over på samme tid. De kan uansett ikke ha sett mye til hverandre, for de oppholdt seg sjelden i samme by etter 1883. Flere år seinere, etter sangstudier hos den berømte Mathilde Marchesi i Paris, gav Elise sin første egne konsert i Kristiania 12. november 1892. Halvorsen var da å finne som «assisterende»

musiker (→ kronologi), men neppe av andre grunner enn for gammelt vennskaps skyld. Kort etter ble de begge gift på hver sin kant, og Gulbrand Svendsen skrev til datteren 9.juli 1894, da hun var nyforlovet med sin tilkomne mann, John Waegener: «Fra Halvorsen kan jeg hilse att han nu er gift, med en Bergenserjente – tænk det. →» Pussig nok kom også hans utvalgte «Bergenserjente» fra en kjent norsk komponistfamilie. Hun het Annie Grieg og var niese av Edvard Grieg.

Med unntak av Hallingdal Bataljons Marsch tok ikke Halvorsen vare på noen av sine komposisjonsforsøk fra før 1889 (→s. 77). Det er Elise Svendsens for-tjeneste at «Det bästa av allb» samt fem masurkaer fra 1884 i det hele tatt er bevart. Hun var bosatt i Tyskland fra 1894, men tok med seg manuskriptene og beholdt dem helt til hun døde som barnløs enke i 1928. Etterlatenskapene ble overtatt av niesen, Johan Svendsens datter Sigrid, som henvendte seg til Halvorsen for å drøfte en mulig utgivelse. Den da 68 år gamle Halvorsen svarte henne 11. november 1932:

De må så gjerne disponere over mine to ungdomsarbeider. Rigtignok tror jeg neppe De for [!] nogen forlægger til at intresere sig for disse uskyldige små bagateller. – I til-fælde vilde det kanske være heldig om jeg fik se dem igjennem førend De beforder dem i trykken.

Vi vet ikke om Sigrid Johan-Svendsen virkelig forsøkte å få ungdomskomposi-sjonene utgitt, men det lyktes i så fall ikke. For å kunne ta en nærmere kikk på hans første romanse, har vi derfor kun manuskriptet å forholde oss til (gjengitt i faksimile neste side).

Allerede i valg av tekst røper «Det bästa av allb» en svært forelsket opphavs-mann. Den svenskspråklige forfatteren er ikke angitt og har heller ikke latt seg etterspore, men temaet i diktets tre strofer er ikke til å ta feil av: «Att svärma för vacker flicka», «Att brinna för en ädel tärna» og til slut «få ega helt sin blyga brud». Komponistens opprømte sinnsstemning gjenspeiles tydelig også i musik-ken. I B-dur og brusende $\frac{6}{8}$ -takt er melodien i første frase preget av stigende kromatikk og mest trinnvise bevegelser, men allerede i andre frase beveger den seg i flere sprang opp til høydepunktet på tostrøken *g* i t. 9. I harmonikken kan vi – som i Hallingdal Bataljons Marsch (→s. 80) – merke oss en viss forkjærlighet for forstørret treklang. Heller konvensjonell er harmoniseringen av den kroma-tiske gjennomgangstonen *f*iss i t. 3, der den som forstørret kvint dominantiserer tonika-akkorden så den leder mot den etterfølgende subdominanten i t. 4. Noe liknende skjer i t. 11, der det først kommer en ordinær dominantseptim til B-dur. Kvinten i denne akkorden, *c*, beveger seg kromatisk opp til *c*iss mens resten av akkordtonene gjentas. Resultatet, en forstørret treklang med tillagt liten septim, forsterker dominantspenningen.

Forlovelse med Elise Svendsen og komposisjoner tilegnet henne

Det bästa av allt.

Tilegnet fröken Elise Svendsen

av Johan Halvorsen
Sandefjord 19 juli 1893

Mus. ms. a 5453
Esko

1. Ett prä- ma för en vac- ter flie- ka är
2. Ett brin- na för en ä- del här- na är
3. När lär- kans ju- bel hel- sal vä- ren och

t. 7

1. lif- vels skön- sta po- e- si, att rus ur
2. äls- ka Gud och fos- ler- bygga! Hon le- der
3. lif- för väst na- tur- rens skand, hur lyft all

t. 12

1. lyf- va läp- par drik- ka, all för- dens väl- lust fins der-
2. oss, en mor- gon stjär- na på väg till ar- a och till
3. i ung- doms år- ren få e- ga helt sin bly- ga

t. 18

1. i.
2. dygd.
3. brud.

B. C.
No. 53, I.

«Det bästa av allt» (Verk 2), faksimile av manuskript (NBO)

En dristigere bruk av forstørret treklang oppviser den unge komponisten i for- og etterspillet, der den stigende kromatiske linja *f-fis-g* i t. 1, 19 og 21 kombineres med ei diatonisk fallende basslinje, *b-a-g*. Tonen *a* kommer som tillagt *stor*, ikke liten septim i bassen. Dermed fungerer den forstørrete treklangen ikke

dominantisk til den etterfølgende Ess-durakkorden, men snarere som dominant i andre om vending til parallelltonearten g-moll (som kan sies å følge i form av stedfortreder, Ess-durtreklange i første om vending, i neste takt). Vi har i så fall å gjøre med en D-durtreklange med tonen *b*, sangens grunntone, som dissonerende liggetone. Primært er det likevel mest nærliggende å forklare akkorden som et resultat av de melodiske linjeføringene.


Mot slutten av siste frase, i t. 15 f., finner vi – etter et utsving til g-moll – romansens eneste akkordforbindelse med modal karakter, g-moll–F-dur–c-moll (VI–V–II⁷). F-dur fungerer riktignok som dominant tilbake til hovedtonearten B-dur, men med den etterfølgende c-mollfirklangen går Halvorsen midlertidig i «feil» retning funksjonsharmonisk sett, ettersom F-dur er nest siste og c-moll tredje siste akkord i en tonal kadens. Deretter går akkordene «riktig» veg med en overordnet kadens, Ss⁷–D¹³₇–T, som avrunder sangen i t. 16–18. Ss⁷ kommer to ganger, først i grunnstilling i begynnelsen av t. 16, deretter i første om vending i begynnelsen av t. 17. Motbevegelsen mellom bassens *c–d–ess* og sangstemmens *ess–d–c* skaper rom for en gjennomgangsakkord i andre del av t. 16. Mest nærliggende ville det være å bruke g-molltreklange i andre eller B-durtreklange i første om vending, men den unge Halvorsen har bemerkelsesverdig nok valgt å benytte en forstørret treklange fra tonen *d*. Denne virker dominantisk til parallelltonearten g-moll, som om den forutgående c-mollfirklangen var subdominant og den etterfølgende en T's med tillagt sekst, noe som gir et skinn av en skuffende oppløsning. Resultatet blir en tonal ambivalens mellom hoved- og parallelltoneartene, en ganske avansert harmonikk tatt i betraktning at 20-åringen – som vi skal komme tilbake til i neste kapittel – overhodet ikke hadde hatt formell undervisning i harmonilære eller annen musikkteori (KMH, F5C:3).

I månedene etter at Halvorsen hadde fullført «Det bästa av allt», komponerte han sitt eneste verk for piano solo, fem masurkaer (*Verk 3*). Hvorfor fiolinisten Halvorsen valgte å komponere for piano, kan vi bare spekulere over, men det er rimelig å anta at de var beregnet på å kunne spilles av Elise. Den første av dem, den eneste med tittel, kalles nemlig «Elise Mazurka», mens den siste har overskriften «Masurka tilegnet Frøken Elise Svendsen». Det er mulig noen av at masurkaene er blant de «småting» Halvorsen mintes at han komponerte i Sandefjord (→s. 92), men de to som er datert, ble ikke fullført før året etter: Ifølge hans egne påskrifter i manuskriptene ble nr. 2 «skrevet Stokholm den 15/3 84», mens nr. 5 er påtegnet «Drammen 28 Sepbr. 1884».

Hvorfor valgte den 20 år gamle Halvorsen å komponere akkurat masurkaer, og ikke for eksempel valser eller polkaer, som de norske forgjengerne Svendsen og Grieg hadde gjort i unge år? Den mest sannsynlige inspirasjonskilden er den

polske fiolinist-komponisten Henryk Wieniawski, som komponerte minst seks masurkaer for fiolin og piano. I yngre år framførte Halvorsen flere av disse på konserter, første gang på Hilda Sjöbergs konsert 2. desember 1883. På konsertprogrammet var det ikke angitt hvilken av Wieniawskis masurkaer det dreide seg om, men ut fra mer nøyaktige programmer til noen av de konsertene han holdt i åra som fulgte, vet vi at han i alle fall hadde «Souvenir de Posen», «Kujawiak» og «Obertass» på repertoaret. Wieniawskis masurkaer kom for øvrig ut også i arrangementer for piano alene, og vi kan ikke se bort fra at også Halvorsens masurkaer opprinnelig kan ha vært komponert for fiolin og piano.

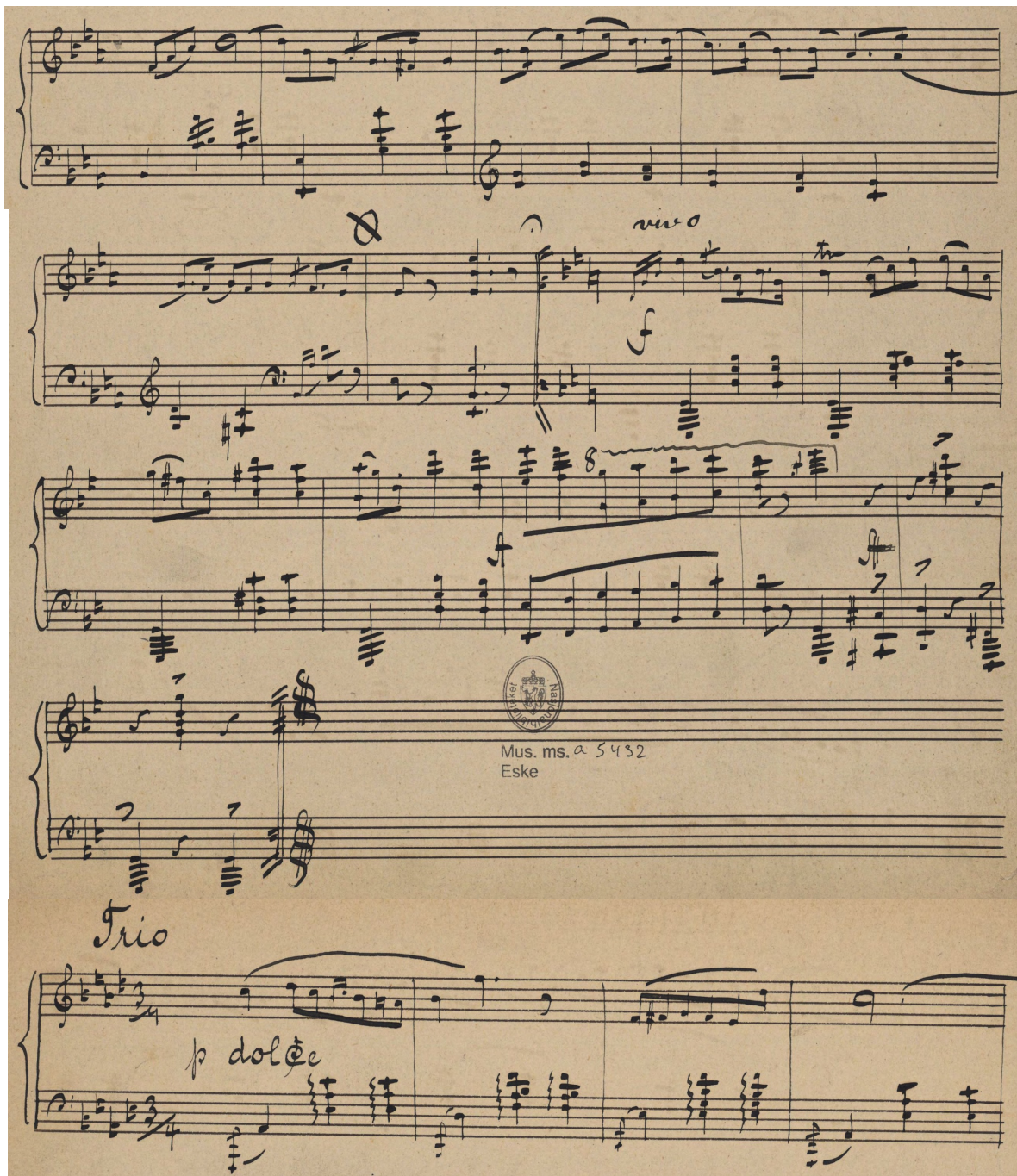
Halvorsens masurkaer er komponert i det som kan sies å være 1800-tallets salongstil, og den unge komponisten har neppe hatt noen ambisjon om å være original og nyskapende. Han har som Wieniawski holdt seg nær opp til stiliserte masurkasjangeren som var etablert av polske komponister som Szymanowska og Chopin 60 år tidligere, men de er enklere utført og bærer preg av å være et nybegynnerarbeid av en som ikke selv var pianist. Formmessig bygger de på mønstret for stiliserte danser slik det hadde vært brukt i flere hundre år, bl.a. i barokkens suitesatser: Hoveddel–trio–hoveddel *da capo*. Forbindelsen til den opprinnelige dansen gjenspeiles i den metriske inndelingen, der Halvorsens masurkaer med ett unntak følger et konvensjonelt symmetrisk mønster med perioder på åtte takter, hver på to firetaktsfraser. Hoveddelene består av to slike åttetaktsperioder som begge repeteres, det være seg med repetisjonstegn eller utskrevet med små variasjoner. I triodelene varierer mønsteret litt, men de tre første masurkaenes trioer består av én periode med åtte repeterte takter. Overordnet oppbygging kan dermed beskrives skjematisk som $|| : A : || : B : || : C : || A ||$. Som vi snart skal se, vil det i noen av masurkaene være naturlig å spille A-delen om igjen før trioen.

Teksturen i Halvorsens masurkaer er gjennomgående svært enkel, idet pianistens venstre hånd hovedsakelig nøyer seg med å markere det harmoniske grunnlaget i «kurumpa-rytme» med forslag på første og etterslag på andre og tredje taktslag. Det melodiske materialet er uten unntak er lagt i høyre hånd og har som masurkaer flest en karakteristisk underdeling av første taktslag, oftest i punktert åttedel og sekstendel. Denne rytmefiguren har Halvorsen lagt inn som signifikant masurka-markør i alle masurkaene unntatt nr. 3, der han utforsker en alternativ masurkarytme med underdeling i åttedelstrioler. Som hos forbildene blir andre og tredje taktslag ofte ekstra markert, ikke bare kvantitativt i form av lengre noteverdier, men også kvalitativt ved bruk av aksenter og/eller forsiringer. Triodelene har et mer lyrisk preg og nærmer seg valsen, men også der benytter Halvorsen mange masurka-rytmefigurer innimellom (samtlige temaer er gjengitt i verkoversikten, → ).

Bortsett fra masurka nr. 2, som går i Ess-dur, går hoveddelene i Halvorsens masurkaer i moll. Til gjengjeld går alle triodelene i en beslektet durtoneart, nr. 4 i parallelltonearten, de andre fire på subdominant- eller subdominantparallellplanet i forhold til masurkaenes hovedtonearter. I motsetning til standarden for barokksuitens dansesatser og den wienerklassiske symfoniens menuetter, der A-delen modulerer til dominant eller parallelltoneart, mens en mer eller mindre modulerende B-del før eller seinere bringer det tonale senteret tilbake til utgangspunktet, lar Halvorsen A- og B-delene gå i kontrasterende tonearter som med unntak av enkelte tonale utsving undervegs bibeholdes gjennom hele den respektive delen. I masurka nr. 1, 3 og 5 går A- og B-delene i hverandres parallelltonearter, mens B-delene i nr. 2 og 4 går i hhv. dominantens og subdominantens parallelltoneart. Også Wieniawski lot de ulike delene av sine masurkaer gå i kontrasterende tonearter, men han satte gjerne inn korte modulasjoner for å binde dem sammen. Den unge Halvorsen hopper derimot som hovedregel direkte mellom toneartene, slik at delene blir ståene i enda klarere relieff til hverandre. De fleste overgangene er likevel relativt uproblematisk, all den tid det i de fleste tilfellene er snakk om forflytning mellom nært beslektete tonearter.

I den eneste dur-masurkaen, nr. 2, kan det nesten virke som om Halvorsen unntaksvis har gått bevisst inn for å gjøre overgangen mellom A- og B-delene mest mulig kantete. De første taktene i eksempelet på neste side viser slutten av A-delen, der hovedtonearten Ess-dur i t. 13–16 befestes ettertrykkelig ved hjelp av en fauxbourdon-messig, trinnvis fallende parallellføring av sekstakkorder som munner ut i en tydelig kadens med veksel dominant, dominant og tonika. Styrkegraden, som ikke går fram av utdraget i eksempelet, er *p*. Uten noe forvarsel følger brått B-delen direkte i *f* i dominantens parallelltoneart g-moll (t. 17 ff.). Delens svært markante innføring forsterkes av oktavert bass, og den nye grunntonen, *g*, blir liggende som et orgelpunkt i fire takter framover. Ikke bare tonalt og dynamisk, men også i tematisk oppbygging skiller denne delen seg klart ut fra resten av masurkaen ved at den i stedet for lengre melodiske linjer er bygd opp av løsrevne motivbrokker som til dels inneholder «umelodiske» intervaller som tritonus og liten septim. Etter fire takter virker det som om komponisten har gått «tom» for motivisk-tematiske masurka-ideer, og resten av B-delen består av et skalaløp i fire oktaver etterfulgt av noen stampende akkorder som ikke kan sies å ha noen funksjon utover å befeste g-moll som toneart.

Overgangen til triodelen kan synes enda bråere, da g-moll og Ass-dur mangler direkte tonalt slektskap seg imellom. Her må Halvorsen ha ment at A-delen skal spilles om igjen som en indre *da capo*-del før trioene, slik at Ess-dur binder toneartene sammen ved hjelp av funksjonsharmonisk helt kurante progresjoner,

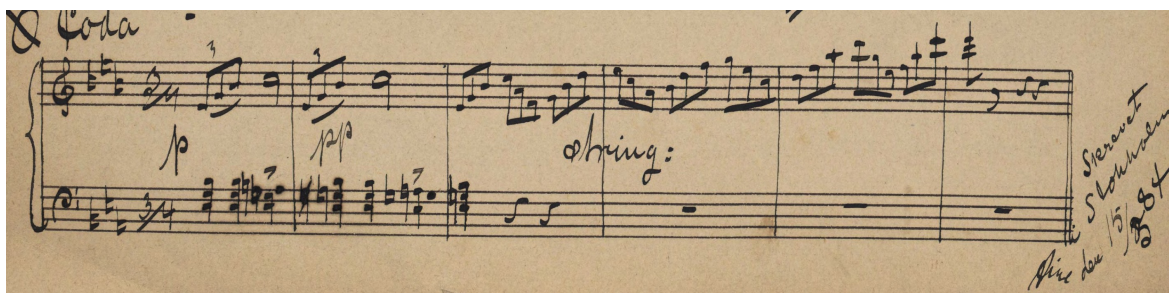


Masurka nr. 2 (Verk 3), t. 11–28, manuskript (NBO)

først ters ned, deretter kvart opp. Repetisjonen av A-delen indikeres ved bruk av stort *segno* (§) ved t. 1 og etter B-delen, samt fermate (⌞) etter A-delen. Denne kan ikke være satt inn for å markere bety stykkets endelige *fine*, for når A-delen spilles *da capo* etter trioen, skal det hoppes til codaen ved *al coda*-tegnet takten før.

Codaen som skal spilles til slutt i masurka nr. 2, har et litt eksperimentelt-improvisatorisk preg og står i stor kontrast til de bastante akkordene som avslutter B-delen. Motivisk er den basert på en triolvariant av åpningsmotivet. I

codaens to første takter brytes en tonika-treklang som åttedelstriol og går videre opp til c, 6. trinn i skalaen, som ligger som halvnote i resten av taktene. Dynamisk spilles det helt neddempet i *pp*, og fra tredje *coda*-takt forsvinner de støttende akkordene i venstre hånd. Tilbake står kun triolfiguren i høyre hånd; den sekvenseres trinnvis oppover på hvert taktslag, vekselvis som stigende og fallende brutt treklang, til det hele stopper opp på trestrøken *ess*. Det blir som om musikken bare forsvinner op i høyere sfærer, samtidig som bruken av *stringendo* visker ut siste rest av masurkarytmefølelse:

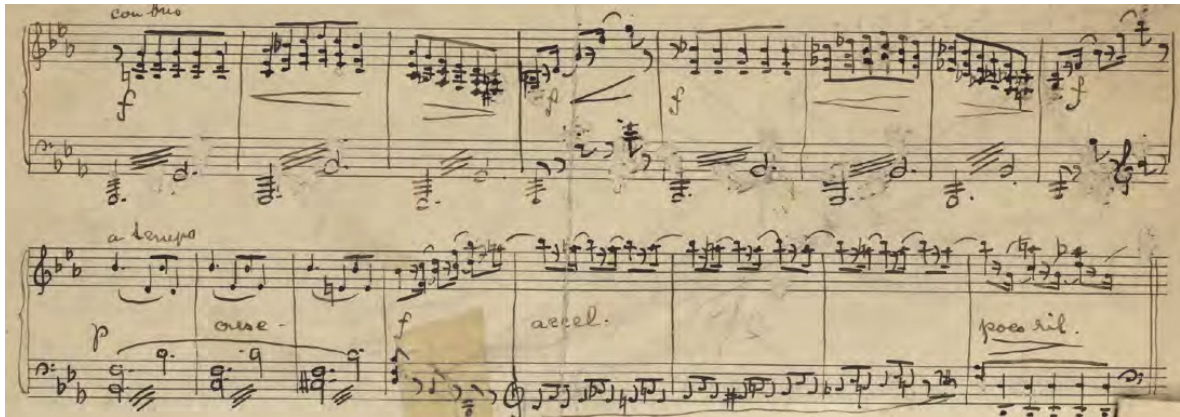


Masurka nr. 2 (Verk 3), coda, manuskript (NBO)

Bruken av kontrasterende tonearter har også konsekvenser for det formmessige i Halvorsens masurkaer: For å unngå at stykkene slutter i enn annen toneart enn de begynte, slik Hallingdal Bataljons Marsch gjør (→ s. 79), er det i manuskriptet til nr. 3 og 4 angitt *fine* med fermate etter A-delene. Ved at B-delene dermed ikke tas med når masurkaene spilles forfra igjen etter triodelen, blir *da capo*-delene svært amputert. I nr. 1 og 2 utlikner han dette ved å føye til en kort, avrundende coda basert på motivisk materiale fra A-delen. Som vi har sett i nr. 2, kan og bør hoveddelen spilles A–B–A i stedet for bare A–B, så det er fullt mulig å spille også *da capo*-delen A–B–A i stedet for bare A, selv om dette ikke går klart fram av notene. Det samme kan gjøres for å unngå at *da capo*-delene i nr. 3 og 4 blir for korte. Også i dem har Halvorsen satt inn et stort *segno* (§) etter B-delen, slik som i nr. 2 (se over).

I masurka nr. 5 er det ingen tvil om gangen i repetisjonene, for der er hele A-delen skrevet inn om igjen med noter etter B-delen. Nr. 5 er dessuten litt mer utbygd enn de andre ved at også triodelen har en indre tredeling. Som helhet danner formoppbyggingen av den siste masurkaen dermed en kinesisk eske med A–B–A-inndeling på flere plan, slik at den følger det avbalanserte, nær symmetriske formskjemaet $||:A:||:B:||A||:C:||:D:||C||A||B||A||$. Den femte masurkaen er også betydelig lengre enn sine forgjengere ved hver del består av 16 i stedet for åtte takter som repeteres.

Den ekstra D-delen i midten av trioen i masurka nr. 5 danner en tydelig kontrast til resten av stykket. Akkompagnementsfiguren med for- og etterslag i venstre hånd legges helt til side og erstattes av dramatisk tremolo i bassen. Til å begynne med er det heller ikke mye som minner om danserytmer i høyre hånd:

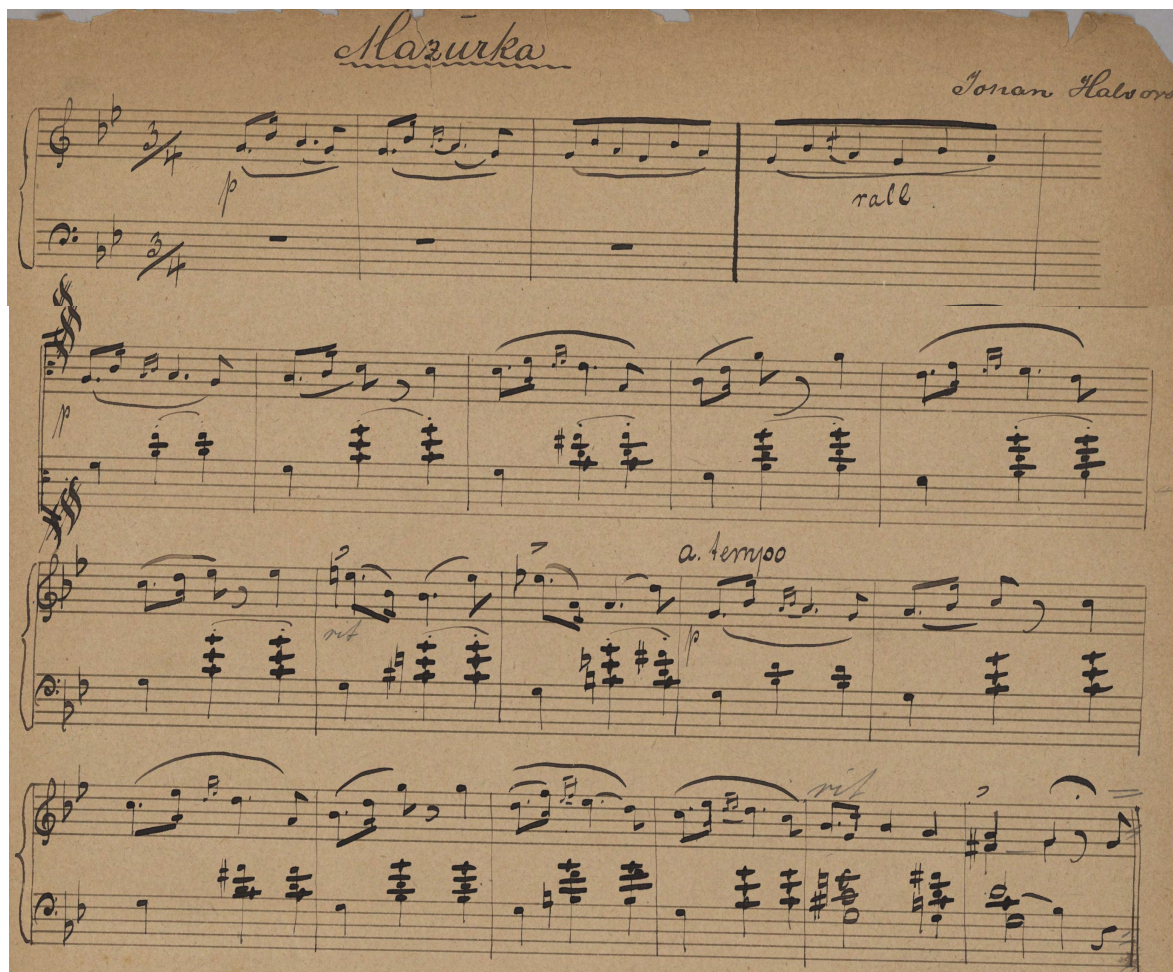


Masurka nr. 5 (Verk 3), t. 68–83 (D-delen), manuskript (NBO)

Harmonisk starter D-delen med G-durtrekkleng som over et orgelpunkt på *g* føres som fauxbourdon i parallelle sekstakkorder trinn for trinn opp en kvint, deretter trinnvis ned en hel oktav. I utgangspunktet er det mest nærliggende å tolke G-durakkorden som dominant til c-moll, triodelens parallelltoneart. De parallellførte sekstakkordene i t. 69 f. består utelukkende av tonene i en ren c-mollskala ved at ledetonen *b* byttes således ut med *b* både i oppgang og nedgang. Dermed får avsnittet en affinitet også til *g* frygisk, som består av de samme skalatonene som ren c-moll. Kadensen med en forkortet dominantseptimakkord på siste akkord i t. 70 leder nemlig til en toneart med *g* som tonika (G-dur) i takten etter, og noen videreføring til c-moll kommer overhodet ikke. Som vi skal se gjennom analyser av verk fra alle deler av Halvorsens virke som komponist, forekommer en slik form for frygisk fargelegging av kortere avsnitt av et musikkstykke – oftest med picardisk ters på tonika-akkordene, slik som her – så hyppig at vi kan regne det som et særtrekk ved hans fysiognomi som komponist.

Et tonalt rykk til en akkordflate i B-dur / *b* frygisk følger ved at de fire første taktene av D-delen sekvenseres realt opp en liten ters i t. 72–75. B-dur fortsetter å fungere som overordnet akkordflate også gjennom alle de åtte taktene 76–83. Selv om orgelpunktet forsvinner fra bassen, fortsetter *b* å fungere som liggetone i høyre hånd ved å være høyeste tone både i de brutte akkordene i t. 76–78 og i dreiefigurene i t. 80–82. Utover det rent harmoniske kan vi merke oss at den punkterte «masurka-rytmen» gradvis vender tilbake, først i de litt stampende fraseavrundingene i t. 71 og 75, dernest kontinuerlig og i kombinasjon med trioler. Under liggetonen parallellføres et tersintervall kromatisk oppover, først mel-


1.2 Militär- og teatermusiker i Kristiania



Masurka nr. 4 (Verk 3), t. 1–20, manuskript (NBO)

Masurka nr. 5 (Verk 3), t. 1–22, manuskript (NBO)

lom basslinja og stemmen i altleiet i t. 76–78, deretter i venstre hånds triolfigurer. Hele D-delen er således innrettet som et mer eller mindre sammenhengende stigningsparti, og spenningen oppløses ikke før C-delen vender tilbake i Ess-dur i t. 84. Noen egentlig dominantisering av B-dur kommer likevel ikke før på aller siste slag i t. 83, og partiet må snarere sies å understreke *b* som tonika ved bruken av ledetonen *a* i de kontinuerlig gjentatte, punkterte dreiefigurene i t. 81–83.

De fire første masurkaene er bevart i samme hefte, påskrevet «Mazurka Album for Piano af Johan August Halvorsen». Dateringen ved slutten av nr. 2, 15. mars 1884 (→ faksimile s. 100), må antas å være tilnærmet riktig også for de andre tre, all den tid de ble skrevet inn i samme hefte med notepapir. Nr. 5 er derimot etterlatt i et separat manuskript påtegnet «Masurka tilegnet Frøken Elise Svendsen». Ut fra påskriften i manuskriptet ble det ferdigstilt et halvt år etter de andre. En rask kikk på temaene viser at den med unntak av den gjennomgåtte D-delen tar utgangspunkt i gjenbruk av tematisk materiale: A-delen tilsvarende A-delen i masurka nr. 4, mens både B- og C-delene er hentet fra masurka nr. 1, «Elise Mazurka» (→ ). En kan derfor lure på om Halvorsen (eller Elise Svendsen) var misfornøyd med de fire første masurkaene, hvorav nr. 3 faktisk er streket over i manuskriptet. Ville han i stedet sette sammen den ultimate masurkaen ut fra de beste delene av de andre?

En sammenlikning mellom de to variantene av A-temaet (← faksimile av manuskriptene på motstående side) avdekker at Halvorsen ikke nøyde seg med å bruke det eksisterende temaet som det var. Begge forspillene bygger på åpningsmotivet i selve temaet, men i den nye masurkaen er lengden halvert fra fire til to takter. Første og tredje firetaktsfrase av selve temaet er mer eller mindre identisk i de to, bortsett fra en viss betnoningsforskyving ved at de gjennomgående markeringene med utskrevne praltriller er flyttet fra andre taktslag i nr. 4 til tredje taktslag i nr. 5. Andre frase er derimot skrevet om. Årsaken kan være at nr. 4 kan virke litt ensformig, både ved at to og to takter har eksakt samme rytme tre ganger på rad, og at grunntonen *g* blir liggende som orgelpunkt gjennom hele A-delen, i alt 16 takter. I stedet har Halvorsen latt melodilinja fra fjerde frase i nr. 4 danne utgangspunkt for både andre og fjerde frase i nr. 5, men med ny basslinje, *b–c–ciss–d*, som stiger dels trinnvis, dels kromatisk fra tonika med ters i bassen via napolitansk subdominant og forkortet vekseldominant med liten none til dominanten ved fraseslutt. Den eksisterende, sekvensielt fallende melodifrasen (jf. t. 17–18 i masurka nr. 4), settes således i en ny sammenheng der det dannes mer uttrykksfulle forslagsdissonanser enn tidligere. Dette gjelder ikke minst tonen *d* på andre og begynnelsen av tredje taktslag i t. 8 og 16 i masurka nr. 5, som dissonerer skarpt mot alle tre toner, *c*, *ess* og *ass*, i den napolitanske subdominanten.

En videre undersøkelse av Halvorsens masurkaer ville – som for alle komposisjoner – avdekke både store og små, viktige og mindre viktige detaljer. Hver for seg og i samspill med hverandre kan detaljene fortelle oss mye om verket, men bedømmelsen er til sjuende og sist avhengig av den som utfører dem (→ s. 44), og hva en ønsker å avdekke. Som Rainer Cadenbach har beskrevet fordoms analytikere på jakt etter presumptivt innovative særtrekk ved et verk: «Man sieht eben, was man sucht» (Cadenbach: 98). Den som måtte være ute etter å finne svakheter ved masurkaene, kunne eksempelvis framheve en viss famling og klossethet i melodikken, manglende oppfinnsomhet i den metriske organiseringen og en lite idiomatisk pianosats. Halvorsens utstrakte bruk av generelle stilklisjeer kan vurderes begge veger, avhengig av om en ønsker å nedvurdere masurkaene som epigoneri eller oppvurdere den selvlærte opphavsmannens solide evne til å tilegne seg og lære av andres musikkstil. Som vi har sett i analysene, dokumenterer han i masurkaene en intuitiv, sikker og stødig sans for harmoniske progresjoner, i arbeidet med nr. 5 dessuten en evne til å gestalte dramatisk musikkalsk stigning, samt vilje og evne til å lære av tidligere svakheter og forbedre dem. Uansett faller det på sin egen urimelighet å skulle bedømme en uskolert 20-åring «uskyldige små bagateller» (→ s. 94) ut fra kriteriene for «ideale gjenstander», noe som heller ikke er noe siktemål med denne avhandlingen (→ s. 37).

Rolf Halvorsen kan ha fått nyss om at broren var aktiv som komponist vinteren 1884, for 13. mars spurte han ham i et brev: «Naar du skriver saa fortæl mig endelig om din skabende Evne er orginal og genial eller om det bliver den udøvende Kunst du kommer til at dyrke». Noe svarbrev fra Johan er dessverre ikke bevart, men i de nærmest følgende åra satset han alt på fiolinspillet, og lite tyder på at han komponerte i stor skala. Fra den drøye fem år lange perioden som gikk fra han satte sluttstrek for den siste masurkaen til han gav ut sine første komposisjoner rundt årsskiftet 1889–90, synes det ikke å være bevart et eneste verk eller komposisjonsutkast fra hans hånd.

Teatermusiker i Kristiania, Trondhjem og Bergen 1882–83

I september 1882 fikk Christiania Folketheater på nytt besøk av et dansk skuespillerselskap, nå under ledelse av den norske instruktøren Olaus Olsen, som også hadde besøkt Sandefjord samme sommer (→ s. 92). De framførte stykkene bar de for folketeateret svært typiske betegnelsene «Folkekomedie», «Farce», «Lystspil», «Vaudeville» eller «Proverbe», gjerne med tilføysen «med Sange» (→ kronologi). Den 1. oktober gav Olsen «Faldgruben» som avskjedsforestilling, og dette var faktisk også Speratis siste forestilling som kapellmester ved folketea-

teret. Den tidligere nevnte Knut Tivander (→ s. 86) hadde igjen tatt over ledelsen ved Christiania Tivoli, og med sikte på å få etablert en fast operascene knyttet han til seg den erfarne Sperati som Tivolis kapellmester. Etter en måned med ombygginger startet operasesongen her opp 16. november (Falkenberg:71–79).

Inntil Tivander og Sperati inntok Christiania Tivoli, hadde det før omtalte svenske operetteselskapet spilt der kontinuerlig siden 21. oktober 1881 under scenisk ledelse av August Berndt og musikalsk ledelse ved «Hr. Kapellmester Baum». Med Louis Varneys komiske operette *Musketererne i Klostret* gav de forestillinger på Tivoli fram til 19. oktober, og allerede dagen stod det i *Morgenbladet*:

Lørdag den 21de Oktbr. aabner Folketheatret sin Saison under Ledelse af Hr. Direktør Berndt med Opførelsen af «Lykkebarnet» (La mascotte), Opera comique ...
[med] Musik af Edmond Audran.

Annonsen var undertegnet «S. Asker», som en tid hadde vært direktør for Tivoli. I en ny annonse dagen etter meldte han at «Christiania Tivoli ... holdes lukket fra og med Lørdag den 21de ds.» (*Mb*). Samtidig som Sperati forlot Folketeateret til fordel for Tivoli, var det altså krefter fra Tivoli som inntok folketeateret. Sigvart Asker ble nå teaterdirektør i Møllergata, der Halvorsen fortsatte å spille i orkesteret under den nye ledelsen. På repertoaret stod bl.a. Lecocqs *Den lille Hertug* og Genées *Sjøkadetten*, som begge var blitt spilt lenge på Tivoli før selskapet flyttet over til folketeateret. En viss publikumstrøtthet begynte derfor å spores, særlig fra midten av november, da konkurransen med Tivanders oppsetninger på Tivoli-teateret meldte seg. Den 9. desember skrev bladet *Figaro* at «Hr. Berndt skal være i Stockholm for at søge tilført Theatret nye og bedre Kræfter,» og kritikeren håpet at operetten dermed «ogsaa paa dette Theater ... [kan] ventes afløst af bedre og mere tiltalende Musik». Berndt vendte imidlertid ikke tilbake til folketeateret, men etterfulgte kort etter Tivander som scenesjef og instruktør for den konkurrerende opera- og operettescenen i Tivoli (Falkenberg:71 f.). I stedet kunne *Figaro* få dager etter melde «at Hr. Asker med sin Trup skal begive sig til Throndhjem» (*Fig* 19/12). Med til Trondhjem fulgte ikke bare sangere, men også et «eget fuldstændigt Orchester med Kapellmester» (*TAA* 22/12). Halvorsens erindringsnotater bekrefter at han reiste til «Trondhjem med Askers operetteselskab (svensk)» (*H*:8).

Første forestilling i «Trondhjems Theater» ble gitt 2. juledag, og fram til utgangen av januar gikk det slag i slag med forestillinger med stykker som hadde vært oppført i Kristiania i løpet av høsten, enten i Tivoli eller i Møllergata. I motsetning til hovedstaden hadde Trondhjem på denne tida ingen fast teaterinstitusjon, og operetteselskapet hadde ingen konkurrenter så lenge de ble der. Oppmerksomheten var derfor svært stor, publikum strømmet til, og alle forestillinger

trakk fullt hus ved premierene. *Trondhjems Adresseavis*, som brakte fyldige omtaler nesten hver dag, skrev etter første forestilling:

Forestillingen fyldestgjorde i alle Maader de Forventninger, hvormed man imødesaa de fremmede Kunstnere efter den rosende Omtale, hvormed deres Præstationer paa andre Steder, særlig i Kristiania, har været lønnede. Det fortræffelige og præcise Samspil vidnede om en omhyggelig og kyndig Instruksion, og ikke mindre vidnede det ydre Udstyr, hvad Dragter o.l. angaar, om kunstnerisk Smag og Omhu. Samvirkningen mellem de Spillende og Orchesteret var ogsaa særdeles god (*TAA* 28/1).

Kritikkene fortsatte gjennomgående å være positive, og innvendinger mot utførelsene – som at orkesteret i *Regimentets Datter* «uden Skade kunde dæmpes noget» (*TAA* 30/12) eller at en navngitt skuespiller «ikke er bedre inde i sin Rolle, end at han maa benytte Suffløren i den Grad, at det høres selv oppe paa Balkonen» (*TAA* 10/1) – var det ikke mange av. Med unntak av *Regimentets Datter* og *Ringeren i Notre-Dame* ble repertoaret riktignok kritisert for å falle «i et noget ensformigt Genre...; det er dog ikke Skuespillernes, men selve Stykkernes Skyld» (*TAA* 19/1).

Den 16.januar, innimellom operetteforestillingene, gav «Kristiania Folke-theaters Artister og Orchester under Ledelse af Hr. Kapelmester Baum» konsert i Arbeiderforeningens Sal (*TAA* 12/1). Solister var Fredrik Stenfeldt (sang), Hr. Mickelsen (sang), Fru Widgren-Norrby (sang), Hr. Hedin (sang), E. Schmidt (klarinet) og Hr. Hänlein (horn). Halvorsen stod altså ikke fram som solist, men sammen med resten av orkesteret var han bl.a. med på å oppføre Ouverture til *Zampa* av Hérold, «Julklockorna» av Gade, Ouverture til *Raimond* av Thomas og en fantasi fra Gounods *Faust*.

Etter siste forestilling i Trondhjem reiste operetteselskapet 2.februar med tog tilbake til Kristiania. Noen av musikerne, blant dem Halvorsen, var allerede dagen før dratt i forvegen opp til Røros for å gi konsert. Vi vet ikke hva de spilte, men stedets lokale avis, *Søndre Thronhjems Amtstidende* («*Fjeldposten*») gav dem en meget begeistret omtale, faktisk den aller første konsertkritikken der Halvorsen nevnes ved navn etter en opptreden:

Den af D'Hrr. Grimm, Schmidt, Lindh og Halvorsen publicerede Koncert, Thorsdag Aften [1.februar], gaves for omtr. udsolgt Hus. Samtlige Nummere lønnedes med Bifald og navnlig vakte de, af D'Hrr. Cello-Virtuos Grimm, samt Violinist Halvorsen, givne No., udelte Bifald. Samspillet var korrekt og vel instrueret, men det i alle Henseender uheldige Lokale gjorde et høist pinligt Indtryk paa Koncerten idet heletaget, saaledes at de samtlige givne Koncertstykker, paa langt nær ikke kom til sin fulde Ret.

Isandhed! Koncert-Aftenen var nydelsesrig for den Del af vort Publikum, der er Elsker af hørelsesværdig Musik.

Tilbake i Kristiania forsøkte operetteselskapet 4.–8.februar å sette opp igjen repertoarstykkene ved Folketeateret, men publikum må ha sviktet, for deretter

averterte ikke Asker forestillinger før 2.mars. Da kunne selskapet presentere en helt ny operette av Johann Strauß d.y., *Den lystige Krig*, som fikk 11 oppførelser.

En langt viktigere musikalsk begivenhet for den nå 19 år gamle Halvorsen var at han 17.mars fikk være med i orkesteret ved *Musikforeningens* konsert, som ble dirigert av hans store forbilde, Johan Svendsen:

Så medvirket jeg under Joh. Svendsen i Musikforeningen første gang. Det blev for mig som en dåb, en indvielse til den linje jeg vilde følge. Det var B-dur symfonien som da 1ste gang [sic!] blev spillet. For et strålende værk! For en orkesterbehandling. Og fremfor alt, hvor herligt norsk! (H:8 f.)

Dette var siste gang Svendsen dirigerte *Musikforeningen* før han flyttet til København, og konserten ble møtt med en enorm interesse og publisitet (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990:173–175). Halvorsen husket feil om han mente dette var uroppførelsen av B-dur-symfonien (den fant sted 14/10 1876), men det var i alle fall første gang hans selv var med å spille symfonien, et verk han skulle komme til å dirigere utallige ganger i årenes løp. Ved siden av Svendsen-symfonien bestod programmet for orkesterets del av Beethovens Tema med variasjoner (fra en av strykekvartettene op.18, for strykeorkester), en Arie fra Händels *Messias* (sunget av Camilla Wiese), og til slutt Wagners Ouverture til *Tannhäuser*.

I Folketeateret spilte Askers selskap bare sporadisk rundt midten av måneden, før det 26.mars kunne presentere sesongens siste nyhet, folkekomedien *Pelle Grønlunds Bryggeri*. Etter at denne var spilt åtte ganger fram til 3.april, var det tid for selskapets andre utenbys gjestespill. Fra 12.april og helt fram til sesongslutt gav det forestillinger i Bergen, der Arbeiderforeningens lokale for anledningen var blitt «omdannet og indrettet til en efter Omstændighederne ret bekvem Theatersalon» (BAB 13/4). I likhet med trondhjemmerne noen måneder før gikk bergenserne mann av huse for å overvære operetteforestillingene. Selv om Bergen i motsetning til Trondhjem hadde sitt faste teater, Den Nationale Scene, kom dette til kort i konkurransen med operetteselskapet, noe som også «var at vente, naar selskapet tæller kræfter som 'gamle' Wichström, Sjöberg, fru Widgren-Norby og de bedaarende unge damer Esther Singer, Hilda Sjöberg og Mathilde Appelgren» (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:158). «Forestillingernes af Bergenserne særligt yndede musikalske Indhold...[,] de Medvirkende Artisters Dygtighed og det hele sceniske Apparats Fuldstændighed» (BAB 26/4) førte til at operetteselskapet vant en klar seier i kampen om publikum og spilte for gode hus helt fram til sesongen var over. Ut fra dette kan det synes noe underlig at Halvorsen i erindringsnotatene har skrevet at Askers operetteselskab «gik fallit» i Bergen (H:8), men det kan ikke ha vært billig å sette i stand lokale, bringe med seg alt nødvendig utstyr og alle personer, samt å innkvartere dem i Bergen for et så langt

tidsrom. Konkursen kan dessuten ha hatt sin årsak i forhold som lå forut for gjestespillet i Bergen.

Den 5. juni reiste «Operette-Theatrets fleste Medlemmer...med Dampskibet 'Ole Bull' tilbake til Kristiania» (*BAb* 4/6 / *Bp* 3/6). Om Halvorsen var med her, kunne han kanskje gå fra borde undervegs for å innfinne seg til sitt faste sommer-engasjement ved kurbadet i Sandefjord.

Kristiania-debut som fiolinsolist høsten 1883

Hva Halvorsen gjorde høsten 1883, etter at Askers operetteselskap til tross for sine mange gode krefter måtte gi opp, er noe usikkert. Muligens fikk han et kortvarig engasjement ved Folketheateret, der Olaus Olsens selskap fra 2. september til 16. oktober på nytt inntok scenen med publikumsyndlingen Ludovica Levy som primadonna (Muus 1923:63), gjennomgående i lettere stykker med mye sang og dans (→kronologi). Samme sted oppførte August Lindbergs svenske selskap i slutten av oktober for første gang i Norge Henrik Ibsens kontroversielle familiedrama *Gengangere*, som var blitt refusert av Christiania Theater, men vi vet ikke om det var musikk til, og heller ikke om Halvorsen i så fall var med. Imidlertid forsøkte Asker å reise seg etter fallitten, og 4. november åpnet han «Consertsal, Kafé & Restaurant» i «Akersgaden 38 (Dramatikken)» (*Mbl* 4/11), der Christiania Haandverkerforening og Den dramatiske Forening tidligere hadde holdt til og Centraltheatret seinere skulle flytte inn (Muus 1923:65 ff., Lyche:151). Her ble det hver eneste kveld fra kl. 7 til 12 gitt «Populær Concert af Hr. Baums Kapel» (*Mbl* 4/11), og det er ikke usannsynlig at Halvorsen kan ha spilt i dette, siden restauratør og kapellmester var de samme som for det svenske operetteselskapet. Programmene for kveldskonserterne ble ikke annonsert, bortsett fra lørdagskveldene, da det ble spilt en brokete blanding av ouverturer, solistnummer (særlig med sangere), valser o.l. Ved én anledning ble sågar Mozarts Jupiter-symfoni oppført av det lille salongorkesteret, som neppe bestod av mye mer enn en strykekvartett og et par blåsere, samt piano (→kronologi). –Men vi vet altså ikke sikkert om Halvorsen var med i Askers kaféensemble, og en annen mulighet er at Sperati kan ha skaffet ham engasjement ved sitt nye arbeidssted, *Tivoli Theaters Opera*, som ble drevet av den svenske forfatteren Matilda Lundström og den norske sangeren Olefine Moe fra dene høsten (Kindem:52, M. Hurum:47 f., Vollsnes 2010:77 f.). Her dirigerte Sperati opera- eller operetteforestillinger nesten hver kveld fra 14. august og fram til sin plutselige død 20. mai 1884 (Falkenberg:73–77).

Det eneste sikre vi vet om Halvorsens gjøremål høsten 1883, er at han 2. desember for første gang stod fram som fiolinsolist i Kristiania, noe som under-

bygger at han oppholdt seg i hovedstaden denne høsten. Anledningen var en såkalt «Aftenunderholdning» arrangert av den unge svenske sangeren Hilda Sjöberg [g. Castegreen], som i likhet med Halvorsen hadde reist rundt med Askers operetteselskap forrige sesong. Stedet var Festningens gymnastikksal, et lokale som på grunn av størrelsen ofte ble brukt til såkalte folkekonsserter, og Halvorsen åpnet konserten med å spille en «Serenata» av Moszkowski og den tidligere nevnte masurkaen av Wieniawski (→ s. 97). Ifølge de første annonsene skulle han også ha framført Léonards «Fantasie suédoise», et bravurstykke han kom til å gjøre stor lykke med i tida som fulgte, men programmet ble lagt om. I stedet medvirket han med fiolin-obligat i to sanger av Gumbert, der Magnhild Lowum sang (*Mbl*). Om publikumsframmøtet ikke var det aller beste, synes Halvorsen å ha kommet godt fra Kristiania-debuten, der han ifølge én kritiker «vakte Publikums stærke Bifald ved sit smukke Spil» (*H*:13). En annen framholdt at han «viste sig at have en ren, blød og behagelig Tone, der i for bindelse med en allerede betydelig Færdighed gjorde et meget gunstig Indtryk», og ønsket ham «Held til ved en fortsat Uddannelse at indfri de gode løfter, som ... [hans] Op-træden denne Gang har givet» (*H*:13). Etter over fire år med ustabile og usikre engasjementer var det utvilsomt viktig for den nå nesten 20 år gamle Halvorsen på en eller annen måte å komme seg videre som musiker. Det samme mente komponisten Johannes Haarklou, som allerede sju og et halvt år tidligere hadde merket seg Halvorsen i Drammen (→ s. 65). Nå hadde han startet sin lange kritikervirksomhet i hovedstaden:

Den assisterende unge Violinist Johan Halvorsen, Elev af Hr. Gudbr. Bøhn, har en smuk Tone og en allerede respektabel Teknik, saaledes, at den maa ansees for at give gode Løfter for Fremtiden. Vi formane og opmuntre altsaa den unge Mand til fortsat flittigt Arbejde (*Dbl* 3/12).

Halvorsen var enig: «Nei, nu måtte jeg avsted, ut i verden og bli noget ordentlig!», skrev han i erindringsnotatene (*H*:9). «Med en margarinkasse som koffert» og «50 kroner i Lommen» satte han seg på toget til Stockholm, der han «havde hørt at man kunde få gratis undervisning ved Akademiet» (NRK 81905–81906 / S.G. Halvorsen:3, *Mbl* 24/3 1907). I Kristiania hadde Ludvig og Peter Lindeman nylig opprettet det som skulle utvikle seg til å bli et eget norsk musikkonservatorium, men foreløpig bare som organistskole. Stockholm hadde derimot i over 100 år hatt musikkutdanning tilknyttet Musikaliska akademien, med gratis undervisning for norske og svenske elever. Anbefalinger om å søke seg dit kan Halvorsen ha fått fra både læreren Bøhn og noen av de svenske musikerne han hadde spilt sammen med det siste året. På tross av en meget usikker økonomisk situasjon tok han nå sjansen på å reise ut for å prøve lykken.

1.3 Fiolinstudier i Stockholm 1884–85

Ankomsten til Stockholm i begynnelsen av januar 1884 har Halvorsen skildret ved flere anledninger bl.a. i et intervju fra 1907: «Jeg oplevede en Mængde rare Ting; det var rent som et Eventyr, men jeg kom da ind paa Akademiet» (*Mbl* 24/3). Hva slags «rare ting» og «eventyr» han opplevde i Stockholm kan vi bare spekulere over, men det er ikke til å undre seg over at den svenske hovedstaden må ha virket forlokkende på den unge Halvorsen, som på det tidspunktet neppe hadde vært utenlands i det hele tatt. Byen var inne i en rivende industriell og kommersiell utvikling og var i ferd med å bli en moderne storby, med en befolkningstilvekst som hadde vært og fortsatt var enorm (i perioden 1820–1900 steg folketallet fra ca. 75 000 til 300 000). Musikklivet blomstret; operaen (offisielt Kgl. Stora teatern) gav forestillinger nesten daglig, og Hovkapellet (operaens orkester) gav også egne symfonikonsserter. Kgl. Dramatiska teatern ved Kungsträdgården og Nya teatern på Blasieholmen holdt også musikkensembler, som ble brukt både til mellomaktsmusikk og forspill til teaterforestillinger og ved operetter, syngespill etc. I tillegg til mange kirkekonserter ble det hyppig arrangert konserter i Musikaliska akademiens stora sal og i Vetenskapsakademien, ofte med utenlandske solister på turné, samt middagskonserter o.l. i Berns salonger.

Halvorsens musikalske utdanning ved musikkonservatoriet i Stockholm

Kungliga Musikaliska akademien hadde allerede fra det ble grunnlagt under kong Gustav III i 1771 hatt sin egen «undervisningsanstalt». Morales' og Norlinds bok *Kungl. Musikaliska Akademien 1771–1921* angir at denne fra 1866 var benevnt konservatorium (s. 103), og i midten av 1880-åra lå antall elever på rundt 150 (s. 237). Fra 1880 hadde musikk-konservatoriet formelt vært en egen institusjon, men under overoppsyn av akademiet (s. 133), og de to institusjonene holdt begge til i samme staselige bygning på Nybrokajen, som var tatt i bruk 1877 (s. 128 f.) og fortsatt huser akademiet den dag i dag. Ifølge reglementet av 8. desember 1881 var formålet med konservatoriet «i främsta rummet ... att utbilda och examinera personer, som önska anställning som organister, kyrkosångare, musikleärer vid allmänna läroverken eller musikdirektörer vid militärcorpser.» Til dette skulle det undervises i «alla till ett fullständigt högre musikleäroverk hörande ämnen» (s. 135).*

Elevmatriklene fra Kungliga Musikaliska akademiens arkiv viser at Halvorsen var innskrevet som elev her i tre terminer, fra og med vårterminen 1884 til og

med vårterminen 1885 (KMH, D2BA:1 og KMH, D2AA:4). «Lärovärkstyrelsens protokoll» (KMA, A1A:33) viser at opptaksprøvene ble holdt i perioden 15.-22. januar 1884. Albert Rubenson, som var direktør for konservatoriet 1872–1901 og også stod for administrasjonen, har i sine notater fra Halvorsens prøvespill notert «bra, hör ei tonarter» (KMH, F5C:3). Sammenlikner vi med de til dels svært bitende og sarkastiske kommentarene og karakteristikkene Rubenson gav en del andre håpefulle fiolinister ved prøvespillet, må vi anse denne beskrivelsen av Halvorsen som svært positiv. Nederst på samme notat-ark har Rubenson dessuten listet opp alle fiolin-kandidatene, og her er Halvorsen oppført med tallet 200, som sannsynligvis er en form for poengberegning. I så fall hadde Halvorsen best poengsum av samtlige søkere. Det må imidlertid presiseres at de bevarte papirene for opptaket til konservatoriet er ufullstendige, og de representerer heller ikke noen offisiell vurdering av Halvorsen, bare Rubensons private notater.

Som lærer i fiolinspill fikk Halvorsen Johan Lindberg, som opprinnelig kom fra Finland. Siden 1873 hadde han vært den ene av konservatoriets to fiolinlærere, og samtidig var han konsertmester i operaorkesteret (Kgl. hovkapellet). Rubensons timeplaner for konservatoriet viser at den individuelle fiolinundervisningen ikke var på mer enn en halv time pr. uke (KMH, F5C:3–4). Det har dessverre ikke latt seg gjøre å finne ut så mye mer om undervisningsmetode, repertoar o.l. Selv hadde Lindberg bl.a. vært elev av de store fiolinistene og pedagogene Ferdinand David og Joseph Joachim, så han har i alle fall hatt de beste tradisjoner å bringe videre til Halvorsen. Halvorsen var forresten ikke den eneste norske fiolin-eleven som studerte hos Lindberg på denne tida. Også de unge brødrene Karl og Hjalmar Johannessen er oppført på listene over Lindbergs elever i disse terminene (KMH, D2BA:1 og KMH, F5C:3). Med førstnevnte skulle Halvorsen noen år seinere igjen komme til å musisere mye, da de var hhv. dirigent og konsertmester for Harmoniens orkester i Bergen 1893–95.

I tillegg til den individuelle undervisningen inngikk «ensemble- och orkester-spelning» i undervisningsopplegget, og fra 1873 hadde konservatoriet hver 14. dag regelmessig arrangert elevkonserter som var åpne for offentligheten. Programmet for disse ble øvd inn av elevene på egen hånd (Morales & Norlind:114 og 228), men det er rimelig å anta at de ulike instrumentallærerne delvis kan ha hjulpet til med forberedelsene.** Av de trykte programmene for elevkonserterne (KMH, F3B:1) går det fram at Halvorsen medvirket ved én konsert vårterminen 1884, fire konserter høsten 1884 og to konserter våren 1885, samt ved en oppvis-

* Som Morales & Norlind har påpekt, innebar 1881-reglementet at konservatoriet la seg på et lavere ambisjonsnivå enn tidligere, da det hadde hatt en egen «konstnårsavdelning» (Morales & Norlind: 103 f., 135).

ningskonsert ved «K. Musikaliska akademiens högtidsdag» 15. desember 1884. Ved alle disse konsertene var han primarius, så det er tydelig at han tidlig må ha lagt solide instrumentalferdigheter og gode lederegenskaper for dagen. Repertoaret bestod hovedsakelig av kammermusikk, først og fremst klassiske og tidlig-romantiske sentraleuropeiske verk som Mozarts strykekvartett i D-dur, Mendelssohns pianotrio i c-moll og Fr. Kiels strykekvartett i a-moll, men også nordiske verk, nærmere bestemt Gades og Svendsens strykeoktetter, samt Berwalds piano-kvintett i c-moll. I tillegg opptrådte Halvorsen to ganger som solist, 8. november 1884 med de to første satsene av Bériots fiolinkonsert nr. 9 i a-moll, og 9. mai 1885 sammen med medeleven Carl Axel Bergström i Hubert Léonards «Concert-Duo» for to fioliner (→kronologi).

Rubensons timeplaner viser at Halvorsen i tillegg til sitt «hufvudämne», fiolin, i første termin var oppført med ukentlig undervisning i «Musikens historia» (eksamensfritt emne med Vilhelm Svedbom som lærer) og i «Harmonilära» (KMH, F5C:3). Ifølge konservatoriets reglement av 8. desember 1881 skulle elevene med strykeinstrument som hovedemne også ha undervisning i piano, «elementarsång» og «körsång» (Morales & Norlind:135), men Halvorsens eventuelle undervisning i disse eksamensfrie emnene kan ikke dokumenteres.

Harmonilære-kunnskaper var tydeligvis en del av opptakskravene til konservatoriet, for i forbindelse med Halvorsens opptaksprøve har Rubenson i tillegg til det som er sitert over, notert følgende: «se harm. ex. aldrig läst harm.». Som lærer i harmonilære fikk Halvorsen Conrad Nordqvist, som ved siden av lærerposten ved konservatoriet både var organist i Storkyrkan og 2. kapellmester ved operaen, der han seinere ble både 1. kapellmester og direktør. Undervisningen ble gitt $\frac{3}{4}$ time pr. uke i grupper på fem elever, og som lærebok fungerte J. Bagges svenske oversetting av Ernst Friedrich Richters på den tida svært utbredte harmonilære (Morales & Norlind:111). Det er likevel ingen grunn til å tro at at denne bokas mer avanserte deler var pensum for konservatorieelvene, for i deres eksamensbesvarelser benyttes en forholdsvis enkel harmonikk (KMH, F2AC:1). Dette kan tyde på at Nordqvists harmonilæreundervisning ikke gikk så langt utover elementærplanet. De fleste av Halvorsens medelever, f.eks. de da 12 og 15 år gamle Johannessen-brødrene, var betydelig yngre enn han, da KMAs reglement av 8. desember 1881 foreskrev at «Elevernas ålder bestämmes från 12 till 20 år vid inträdet» (Morales & Norlind:136). Med sin allerede lange musikalske praksis, som også omfattet erfaring i komposisjon, instrumentasjon og arrangering, er det

** Konservatoriet ser ikke ut til å ha hatt noen egen lærer i «ensemble- och orkesterspelning» før 1905 (Morales & Norlind:228).

god grunn til å anta at Halvorsen raskt må ha vært i stand til å tilegne seg disse relativt enkle prinsippene for satslære. Det er på denne bakgrunnen vi må se Halvorsens utsagn om at han ikke fikk noe ut av harmonilæreundervisningen med Nordqvist og derfor bare hadde noen få timer i dette faget. Enda Halvorsen ifølge Rubensons notater ikke tidligere hadde lest harmonilære (se over), skal Nordqvist nemlig ha sagt til ham at «Herrn kan alting förut» (H:9). I Rubensons timeplaner er Halvorsen oppført som elev i harmonilære i vårterminen 1884 (KMH, F5C:3). I høstterminen er han også oppført på navnelista, men det er satt et spørsmålstegn bak navnet hans, og både navnet og spørsmålstegnet er seinere blitt overstrøket (KMH, F5C:4). Dette tyder på at han har uteblitt fra undervisningen i begynnelsen av høstterminen, kanskje allerede mot slutten av våren 1884. (At Halvorsens navn igjen er oppført i oversikten for vårterminen 1885, også her overstrøket, er nok bare en administrativ «glipp».) Halvorsen avla heller ingen form for «privatist»-eksamen i harmonilære; KMA har ikke bevart noen harmonilærebesvarelser av ham, og eksamensprotokollen viser at han kun fikk «specialbetyg» for sitt fiolinspill og ingen andre vitnemål (KMH, D5AA:1).

Selv om Halvorsen i ettertid koketterte med at Nordqvists «kortsynte kompliment gjorde at jeg forsømte at legge en solid grundvold for min teoretiske utdanning» (H:9), er det liten grunn til å tro at hans seinere komposisjonsferdighet kan ha lidd noe videre under dette. Som vi har sett i forrige kapittel, viser hans bevarte komposisjoner fra samme tid at han hadde tilegnet seg satslæreferdigheter som lå langt over nybegynnernivå. Den svært solide komposisjonsteknikken Halvorsen seinere la for dagen i sitt virke som kapellmester, med en utrolig evne til å komponere raskt og ofte under sterkt tidspress, sannsynliggjør likeens at Nordqvists vurdering var riktig.

Teatermusiker i Stockholm 1884–85

Bortsett fra mindre innskrivings- og terminavgifter (Morales & Norlind:106) var undervisningen ved konservatoriet gratis, men Halvorsen måtte likevel tjene til livets opphold mens han var elev. Konservatoriet disponerte flere stipender, men Halvorsen ble ikke tildelt noen av disse. Det synes heller ikke som om han i det hele tatt søkte, kanskje fordi han rett og slett ikke hadde noe behov for økonomisk tilskudd og dermed ikke kunne komme i betraktning. Til tross for sin unge alder hadde Halvorsen allerede i flere år livnært seg som utøvende musiker, og det gikk ikke lang tid før han klarte å skaffe seg engasjementer også i Stockholm. Han skrev i alle fall selv at han «efterhånden fik ... meget vikariespil og tjente ganske godt» (H:9). I vårterminen 1884 medvirket han i orkesterene i

Berns salonger, der det hyppig ble holdt middagskonserter under ledelse av August Meissner, og ved et etablissement kalt «Gamla ladan» (*SvD* 4/11 1903). Det er klart at slike spillejobber ofte kolliderte med aktivitetene ved konservatoriet, noe som var en sterkt medvirkende årsak til at han ikke kunne være fulltids student der (RHH til JH u.d. [30/8 1884]). Halvorsen kan muligens også ha hatt enkelte spilleoppdrag ved ett eller flere av teatrene, mest sannsynlig ved Dramatiska teatern, for der fikk han samme høst tilbud om fast engasjement. Den 29. august 1884, mens han var på «ferie» i Norge og igjen var engasjert som musiker ved kurbadet i Sandefjord, mottok han nemlig følgende telegram:

Johan Halvorsen. Sandefjord

Kan ni inträffa här förste September för öfvertagande af en försteviolinsplats i Dramatiska teaterns kapell emot åtta hundra kronor för nio månader. Telegrafsvär betalt.

Kongl. Teaterdirektionen

Halvorsens bror Rolf, som måtte videresende telegrammet til Sandefjord, skrev straks til Johan at han gledet seg over tilbudet. Han mente dog at lønnen på 800 kr. hørtes «noget lidet ut», men et engasjement ved teateret var «meget bedre at tage enn at spille paa Middagskonsert og deslige». Ikke minst håpet han at broren nå «kanske ... kunde frekventere Akademiet lit bedre enn før, da du nu ikke bliver saa optaget.» Rolf benyttet i samme brev anledningen til å se tilbake på brorens karriere fram til da og skrev: «Naar jeg tænker paa dig og Triangelen saa synes jeg nok du kan være stolt inden dit 21. Aar første Violinist i det Kgl. Theater.» Han var nok likevel fullt klar over brorens muligheter videre, for han la til: «Dog maa du stille dit Maal endnu høiere. Arbeid fremdeles flittig, en anden Vinter maa du være i Paris.»

Halvorsen hadde ikke mye tid til å bestemme seg for om han skulle takke ja til tilbudet fra Dramatiska teatern, da engasjementet skulle begynne bare tre dager etter at han mottok telegrammet, men han trengte neppe lang betenkningstid for å overveie et for en 20-årig konservatorieelev så forlokkende tilbud. Allerede samme ettermiddag (kl. 18.14) sendte han følgende telegrafiske svar tilbake: «Modtager platsen. Kan inträffa andra september. Betalar vikarie. Halvorsen». Badesesongen i Sandefjord varte til og med 31. august, og Halvorsen må deretter ha dratt nærmest hals over hode med toget tilbake til Stockholm, der Dramatiska teatern om kvelden 2. september framførte Georges Ohnets skuespill *Herr Derblays giftermål*.*

* Påtegningen av sted og dato i manuskriptet til den femte masurkaen (→ s. 96) tyder på at han tok seg en tur tilbake i Drammen allerede i slutten av måneden.

For Halvorsen innebar engasjementet ved Dramatiska teatern naturligvis en mye mer stabil tilværelse enn tidligere, og om honoraret ikke var direkte strålende, var det i alle fall betydelig høyere enn ved Christiania Folketheater. «Aldrig har du været et Sted som jeg glæder mig saa over,» skrev broren i sitt neste brev, datert 6. september 1884. Han håper at «Omgang med dannede Mennesker og Musikere maa ... virke forædlende paa dig. Læg dig nu efter forskjellige Finesse i din Opførsel, Talemaade og Levemaade, og du vil blive en Pryd for din Stand og dit Fødeland.» Sett gjennom brorens øyne gav det atskillig bedre sosial anseelse å være ansatt ved et kongelig teater enn å spille på restauranter eller reise med operetteselskaper. Etter snaue to måneder i det lille orkesteret ved Dramatiska teatern, var Halvorsen derimot svært nøktern i sine refleksjoner over tilværelsen og framtida. I det eneste bevarte av de brevene han skrev til broren fra Stockholm, skrev han således 23. oktober 1884: «Jeg begynder at få et mere stadigt begreb om min fremtid som vist hverken blir bestrødt med torne eller roser, men helt enkelt en orchestermusiker med kone, barn og 30 Kr. i skat». Skuespilleren August Lindbergs erindringer gir en klar pekepinn om at teatermusikernes arbeidsvilkår var alt annet enn gode, og at deres omdømme blant publikum slett ikke stod i stil med Rolfs forestillinger om å arbeide ved en kongelig institusjon:

Orkestern närmast scenen, eller den smala, löjliga låda som kallades orkester, hyste några musikanter, de anspråkslösaste i världen, ty de visste att de spelade för ingen, isynnerhet när teatern var proppfull. Aldrig föll det publiken inn att lyssna, aldrig hade någon tänkt sig lyssnandet som en skyldighet. Så fort pianot och stråkarna hördes, och basfiolen satte i, var det som om en dammlucka öppnats i salongen, och det allmänna samtalsbegäret, återhållet och dämpat medan samlingen skedde, fick fritt lopp (sitert etter Kronlund:68).

Lindberg mintes her musikken ved Dramatiska teatern i begynnelsen av 1870-åra, men det er liten grunn til å tro at forholdene var blitt nevneverdig bedre i 1884. Publikums ofte høylydte summing var et velkjent problem over alt der det ble gitt mellomaktsmusikk (Herresthal 1997:67). Økonomiske problemer førte til at størrelsen på Dramatiska teaterns orkester i løpet av 1870-åra gradvis ble redusert, og 1879–83 hadde ikke teateret noe orkester i det hele tatt (Kronlund:68).

Mange europeiske scener sluttet å bruke mellomaktsmusikk på denne tida, men i Norden hadde publikum – til tross for sin manglende oppmerksomhet – blitt vant til at denne type underholdning hørte med til en teaterforestilling. Det vakte derfor ramaskrik blant publikum og presse i København da Johan Svendsen som nyansatt kapellmester ved Det kongelige Teater i 1883 avskaffet mellomaktsmusikken til vanlige skuespill. Ifølge Victor Gandrup betraktet han denne «Guds Død og Pine [som] et skændigt Misbrug af Orkestret!» (Benestad og

Schjelderup-Ebbe 1990:178). Ved Dramatiska teatern i Stockholm var ledelsen mer lydhør overfor publikums krav, bl.a. fordi «där inte någon operakällare fanns att tillgå» (Kronlund:69). Til å utføre mellomaktsmusikk engasjerte den fra spilleåret 1883–84 et lite ensemble som bestod av en strykekvartett og en pianist (Kronlund:69).

Året etter, da Halvorsen ble ansatt som fiolinist, viser de kongelige teatrenes oversikt over lønnsutbetalinger at antallet fast engasjerte musikere var gått opp til elleve (KTA, G2FA:3), men Dramatiska teatern hadde likevel et mindre fast ensemble enn det Halvorsen hadde spilt i ved Christiania Folketheater. Selv om ensemblet ganske sikkert ble forsterket ved spesielle behov (BKB til ØD 14/12 1992), måtte musikkrepertoaret i stor grad tillempes de små ressursene som fantes. Fra sin tid under den krevende Sperati hadde Halvorsen allerede lang erfaring i å kunne vise den fleksibilitet som er nødvendig for musikere i slike ensembler, og i Stockholm fikk han en mer ansvarsfull og utfordrende stilling enn ved sine tidligere engasjementer. I erindringene skrev han nemlig at han ble «koncertmester ved det dramatiske teater i Stokholm» (H:9), og broren Rolf titulerte ham likeens «Hr. Consertmester» i brevet 6. september. Riktignok angis tittelen «konsertmester» verken i oversikten over lønnsutbetalingene eller i ansettelseskontrakten (KTA, F8A:11), men også Halvorsens lønnsbetingelser taler sterkt for at han var det. Ved siden av kapellmesteren, Wilhelm Heintze, var det nemlig bare én annen av musikerne som hadde like høyt honorar som Halvorsen, altså 800 kroner for sesongen på 9 måneder. For de andre musikerne lå honoraret mellom 400 og 700 kroner.

Teaterets oversikt over lønnsutbetalinger er for øvrig det eneste kjente dokumentet som angir Halvorsens bosted i Stockholm, som var i en leiegård i kvartalet Rännilen nr.3 (tilsv. Grev Thure-gatan 13) på Ladugårdslandet rett øst for sentrum av byen (dagens Östermalm). I manntallsregisteret i Stockholms stadsarkiv er Halvorsen derimot ikke registrert for den tida han bodde i Stockholm, noe som både kan skyldes at han ikke var svensk statsborger og at han ikke hadde egen bopæl, men var innlosjert hos en familie (RHH til JH 23/3 1884, GB til ØD 24/8 1992).

Som eksempler på stykker som ble spilt på Dramatiska teatern den sesongen Halvorsen var ansatt i orkesteret der, kan nevnes Ibsens *Vildanden*, som ble oppført hele 20 ganger, Bjørnsons enakter *Mellem Slagene*, flere Holberg-komedier (i forbindelse med 200-årsjubileet for Holbergs fødsel), samt diverse «kassestykker» av av forfattere som Schönthan og Blumenthal (ann. i *AbIS* 1884–85). Det har ikke vært mulig å kartlegge i detalj hva slags musikk som ble framført ved de ulike teaterforestillingerne, for verken på plakatene for forestillingene

(KTA, L1A:58) eller i KTAs «Cathalog på Pjéser hvaruti Theatermusik förekommer» (KTA, D8A:7) blir det nevnt scene- eller mellomaktsmusikk til noen av de skuespill Dramatiska teatern framførte i sesongen 1884–85. Det er likevel grunn til å anta at det musikalske repertoaret for mellomaktsmusikken var av samme type som ved teatrene i f.eks. Kristiania og Bergen, dvs. ouverturer, potpourrier fra operaer o.l., «lettere» dansemusikk etc. av komponister som Waldteufel og familien Strauß, samt enkelte mindre, ensatsige komposisjoner, enkeltsatser fra symfonier osv., alt mer eller mindre tilpasset skuespillets karakter (→ kap. 3.1, s. 292–294). For enkelte stykkers vedkommende var det ganske sikkert også skrevet eller arrangert egen scenemusikk. Selv om Dramatiska teatern i første rekke fungerte som Stockholms fremste talescene, ble det også tidvis oppført enkelte «lettere» operaer (f.eks. Adolphe Adams *Nürnbergerdrukken*), en sanger Halvorsen for lengst var godt kjent med fra sine tidligere engasjementer.

Ved siden av engasjementet ved Dramatiska teatern medvirket Halvorsen av og til i operaen, der han «tilslut fikk ... et vikariat for Lindberg» (*Mbl* 24/3 1907). Det har ikke latt seg gjøre å kartlegge dette engasjementet nærmere, og ifølge Rubensons papirer hadde Lindberg ingen lengre fraværperioder ved musikk-konservatoriet i den tida Halvorsen var elev der (KMH, F5C:3–4). Med mindre Lindberg for en periode hadde permisjon fra operaorkesteret uten samtidig å ha fri fra konservatoriet, kan det derfor ikke ha vært vært snakk om noe vikariat for en lengre, sammenhengende periode, men snarere om engasjementer nå og da. Uansett har Halvorsen neppe fungert i Lindbergs stilling som konsertmester da han var dennes vikar; sannsynligvis var han *tutti*-fiolinist mens en annen rykket opp til konsertmesterplassen. Selv skrev Halvorsen at han «medvirket ofte som 1ste violinist i operaen og på konserter» (*H*:9), mens han for engasjementet ved Dramatiska teatern altså bruker benevnningen «konsertmester».

Stockholms-operaen hadde et stort repertoar, og i løpet av sesongen 1884–85 ble det oppført rundt 20 forskjellige operaer eller syngespill som Halvorsen kan ha medvirket i under sine vikariater. Disse var Hallströms *Den bergtagna* og Neaga, Aubers *Den stumme fra Portici*, *Den svarte domino* og *Fra Diavolo*, Adams *Nürnbergerdrukken*, Meyerbeers *Afrikanerinnen* og *Profeten*, Gounods *Romeo og Julie* og *Faust*, Mozarts *Tryllefløyten*, Bizets *Carmen*, Verdis *La Traviata*, *Trubaduren* og *Aida*, Thomas' *Mignon*, Cherubinis *Vanddrageren*, Rossinis *Wilhelm Tell*, Boitos *Mefistofeles* og Webers *Jegerbruden*, samt Randels svenske syngespill *Värmlänningarne*. Her kan vi merke oss den store andelen franske operaer, mens en komponist som Wagner derimot glimrer helt med sitt fravær på spilleplanen (repertoaret behandles i Tegen og Jonsson:144). Det er også interessant å merke seg at flere av disse operaene seinere ble oppført under Halvorsens egen taktstokk da han ble kapell-

mester ved Nationaltheatret i Kristiania, enten det var snakk om operaene i sin helhet eller utdrag som ble brukt til mellomaktsmusikk. Ikke minst *Carmen* skulle fortsette å være en av hans desiderte favorittoperaer livet ut.

I tillegg til operaforestillingene var det enkelte ballettforestillinger og talte stykker, og orkesteret gav i løpet av sesongen dessuten sju symfonikonsserter i operaen, der det ved siden av verk fra det internasjonale standardrepertoaret (bl.a. Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Chopin og Brahms) også ble framført nordisk musikk som Gades symfoni i h-moll og Svendsens fiolinromanse, og naturligvis mye svensk musikk (Berwald, Norman, Hallén, Söderman og Rubenson). Når Halvorsen skrev at han medvirket «i operaen og på koncerter», kan det tyde på at han har deltatt på noen av disse symfonikonsertene, men det kan også tenkes at han siktet til de tidligere omtalte elevkonsertene ved konservatoriet eller konsertene i Berns salonger. Enten han satt i orkesteret eller bare var til stede som publikummer, kan symfonikonsertene i Stockholms-operaen ha tjent som

forbilde for Halvorsens egne symfonikonsserter med Nationaltheatrets orkester fra 1899.

Annen konsertaktivitet i Stockholm våren 1885

Utover orkesterengasjementene og elevkonsertene ved konservatoriet synes det ikke som om Halvorsen deltok i Stockholms konsertliv i noen utstrakt grad. Som solist opptrådte han så vidt vi vet bare én gang offentlig, nemlig 1. april 1885, på en konsert med opplesninger i Musikaliska akademiens store sal. Bak arrangementet stod Herman Grip, som var skuespiller ved Dramatiska teatern. Sammen med «hr. Sperati» (trolig Paolo Speratis yngste sønn Angelo) framførte Halvorsen Ludwig Maurers «Rondo brillante pour 2 Violons» som konsertens åpningsnummer. Halvorsen var også solist i Léonards «Fantasie suédoise». Programmet, som ellers inneholdt diverse sanger, ensemble og opplesinger, ble bl.a. annonsert i *Dagens nyheter* samme dag (se faksimile

HERMAN GRIPS
Soaré.

Med välvillett biträde af Fruarna Tammelin och Rundberg, Frökarna Ek, Vendela Anderson, Claesson och Spångberg, Professor Hallström, Herrar Ödmann, Ohlson, Lundqvist, Rundberg, Sällergren, Lindsten, Lindén, Lindholm, Brink, Sperati, Bengzon, Strindberg och Halvorsén samt en Amatör m. fl. gifver undertecknad

i dag Onsdag den 1 April kl. half 8 e. m.

Soaré

Kungl. Musikaliska Akademiens stora sal.

PROGRAM.

1. Rondo brillante pour 2 violons L. Maurer.
Utföres af hr. Sperati och Halvorsén.
2. Aria ur op. Den Vilseförda... Verdi.
Sjunges af en Amatör.
3. Aria ur op. Den Bergtagna... Ivar Hallström.
Sjunges af fröken Spångberg.
4. a) Mitt hjerte og min Lyre.
Romanz Kjerulf.
b) Val ur op. Corneilles
Klockor Pianquette.
Sjunges af hr. Emil Liden.
5. a) «Dormi pure» Schuleri.
b) Vårlandsvisa, arr. I. Dannström.
Sjunges af fröken Vendela Anderson.
6. Aria ur op. Alphydden Adam.
Sjunges af herr Lindsten.
7. Fantasie Suédoise pour violon Leonard.
Utföres af herr Halvorsén.
8. Tiggaren, Poem af Ejalar.
Framsäger af fru Bertha Tammelin.
9. Wolframs täflingsång ur op.
Tannhäuser Wagner.
Sjunges af herr Lundqvist.
10. Danska Visor, sjunges af fru Rundberg.
11. Piansolo, utföres af herr G. Brink.
12. Duett ur op. Faust Gounod.
Sjunges af fröken Ek och herr Ödmann.
13. a) Husamseilen, Poem af Lea.
b) Soupir, Poem af N. P. Ödman.
Framsäger af Undertecknad.
14. Sextett ur op. Lucie Donizetti.
Utföres af fröken Ek, herrar Lundqvist, Rundberg, Ohlson, Sällergren och ».

Accompagnementet utföres af fröken Claesson, Professor Ivar Hallström samt herrar Brink, Lindholm, Bengzon och Strindberg.

Biljetter till 3, 2, 1, 50 och 1 krona säljas i hr. Huss & Beers Musikhandel samt vid ingången.

Herman Grip.

forrige side). Det fins også bevart som bilag til Musikaliska akademiens regnskapsbok (KMA, G1A). Dessverre gav avisene den påfølgende dagen få eller ingen egentlige vurderinger av Halvorsens spill. I *Stockholms Dagblad* het det bl.a. at «Hr. Herman Grips soiré ... var mycket talrikt besøkt» og at «Hr. Halvorsén rönt velförtjent bifall». *Svenska Dagbladet* var kritisk til lengden av konserten, som hadde hele 14 nummer, men gav ros til «En ung violspelare, herr Halvorsén, [som] spelade ganska behagligt». *Aftonbladet* brakte følgende notis under rubrikken «Teater och musik»:

Hr Grips soiré i går bjöd, såsom de flesta af samma art, på ett pikant och omväxlande plockprogram af mycket olika värde i afseende på både det utförda och de utförande. Att man ingår i nogon kritik af dylika tillfällighetskonserter, det tro vi icke, att de ärade och omtyckta konsertgifvarne själfva göra anspråk på...

Av forhåndsomtalen i samme avis 31.mars går det fram at konserten var et velledighetsarrangement, noe som forklarer den mangelfulle interessen hos kritikerne. I forhold til det øvrige programmet synes Halvorsens innsats i alle fall å ha vært hederlig.

Halvorsens eksamen

Den 27.mai 1885 gikk Halvorsen opp til avgangseksamen i fiolin ved musikkonservatoriet, der han fikk karakteren «med beröm godkänd» (KMH, D5AA:1 og D5B:1). Siden 1881–82 hadde karaktersystemet ved konservatoriet bestått av tre nivåer, «Godkänd», «Med beröm godkänd» og «Berömlig» (Morales & Norlind:98, fotnote 1). At den seinere så suksessrike fiolinsolisten Halvorsen ikke klarte å oppnå karakteren «Berömlig» kan nok overraske litt, men vi må huske på at han i 1885 fortsatt var en ung mann på bare 21 år. Karakteren må også sees i sammenheng med at han bare hadde vært konservatorieelev i tre terminer av inntil seks mulige (s. 136), og eksamensprotokollene viser dessuten at det var ytterst få elever som oppnådde beste karakter (KMH, D5AA:1 og D5B:1). Sist, men ikke minst, må vi huske på at han på grunn av sine engasjementer som fiolinist ikke hadde kunnet gi konservatoriestudiene full prioritet. Halvorsens eksamensrepertoar har dessverre ikke latt seg påvise, men det er rimelig å anta at i alle fall Léonards «Fantasie suédoise» var med, siden han hadde framført den offentlig på Grips konsert få uker før. Det repertoaret han opptrådte med på konserter i tida som fulgte (→kronologi), gir oss også en pekepinn om hva han hadde arbeidet med som Lindbergs elev.

Siste sommer i Sandefjord 1885

I slutten av mai 1885 var Halvorsen ferdig med både engasjementet ved Dramatiske teatern og fiolinstudiene ved Stockholms-konservatoriet. Han kunne trolig fått fornyet kontrakt med Dramatiske teatern, men på anbefaling av sin gamle lærer, Gudbrand Bøhn (*Mp* 14/3 1914), hadde han nå fått tilbud om annen og mer forlokkende jobb: «Fra Stockholm blev jeg engageret som 1ste koncertmester ved musikselskabet Harmonien i Bergen under Iver Holter» (*H*:9). Engasjementet i Bergen begynte ikke før langt ut på høsten, så i de nærmeste månedene etter at han forlot Stockholm, delte han igjen tida mellom spilling i kurbadsensemblet i Sandefjord og ferie i Ådalen hos søsteren, hennes mann og deres lille pleiesønn, Sigurd Bergh (f. 1880). Til Sandefjord drog for siste gang denne sommeren, og broren Rolf skrev til ham 31. mars:

Med hensyn til Sandefjord saa maa du ikke tage noget Hensyn til mig da jeg tager det fulstændigt som det falder ... og da jeg nu vil haabe det er den siste Sommer du opholder dig der saa er det vel best du tager dit igjen.

I forbindelse med en av sine mange landsomfattende konsertturneer som organist (Benestad 1961:17–19) la komponisten Johannes Haarklou 13. august turen innom Sandefjord kirke. Assistanse fikk han fra to kurbadsgjester, sangerne Sigrid Wolf og «Fru Kammerherinde [Severine] von Munthe af Morgenstierne», samt fra den unge kurbadsmusikeren Johan Halvorsen, som for første gang opptrådte offentlig som solo-fiolinist i feriebyen. Akkompagnert av Haarklou på orgel framførte han Andante-satsen fra Mendelssohns fiolinkonsert og Joachim Raffs Cavatine. Allerede i 1876 hadde Haarklou merket seg Halvorsen som 12-årig piccoloflytist i Drammen (→ s. 65). Før avreisen til Stockholm noen år etter hadde Haarklou beskrevet ham som en fiolinist med «gode Løfter for Fremtiden» (→ s. 109), og nå kunne han konstatere at han «var blit en meget dygtig Violinist» (*Mp* 14/3 1914). Også ifølge de lokale avisreferatene godtgjorde Halvorsen «paa en fortrinlig Maade ... sin Dygtighed som Violinist» (*Vf* 15/8 / *NMT*:126) og spilte «med kunstnerisk Opfatning og Smag..., isærdeleshed Mendelssohns Andante, [som] fremhæves baade for Kompositionens og Udførelsens Skyld» (*SfT* 15/8).

1.4 Konsertmester i Harmonien i Bergen 1885–86

«Musikskelskabet Harmonien» var stiftet så tidlig som i 1765 og hadde en lang og stolt tradisjon å se tilbake på da Halvorsen tiltrådte som konsertmester høsten 1885. I likhet med «Musikforeningen» i Kristiania bestod Harmoniens orkester dels av amatører, dels av profesjonelle eller halvprofesjonelle musikere som hadde sitt utkomme i teaterorkesteret, kaféensembler, brigademusikken og/eller som pedagoger. Siden 1857 hadde musikkelskapet også hatt sitt eget kor. Harmonien gav på denne tida 7–10 konserter i sesongen, deriblant to kammerkonsserter der konsertmesteren og andre framtreddende orkestermedlemmer tok del i oppførelsene, som oftest assistert av pianister og sangere.

I 1882 hadde den da 31 år gamle komponisten Iver Holter fått den litt utakknemlige oppgaven å etterfølge Edvard Grieg som Harmoniens dirigent. Om han manglet noe av forgjengerens legendariske publikumstekke, hadde han i løpet av sine to første sesonger i Bergen vunnet stor anerkjennelse for arbeidet sitt. Holter hadde en solid musikalsk bakgrunn; i begynnelsen av 1870-åra spilte han i Musikforeningen og var teorielev av Johan Svendsen i Kristiania, før han i 1876 avbrøt medisinstudier til fordel for musikkstudier i Tyskland, først tre år i Leipzig, dernest to år i Berlin. I sesongen 1884–85 drog han tilbake til Leipzig for videre studier. Harmonien klarte ikke å skaffe vikar, så ved sesongåpningen 20. oktober 1885 var det gått nesten halvannet år siden forrige Harmoni-konsert.

Halvorsen kom til Bergen i begynnelsen av oktober, og skal vi dømme etter et brev til broren Rolf 10.–11. oktober, var det slett ikke alle innen byens musikkmiljø som så med blide øyne på at Holter ansatte den da 21 år gamle Halvorsen som Harmoniens konsertmester: «Det har været stor skandale med orchestret da det [er] to gamle fiolinister som er sindte for at de ikke blev tilspurgt om at overtage consertmesterstil., men de har måttet give sig.» Overfor Halvorsen var Holter «elskværdigheden selv», og for ham gjaldt det naturligvis snarest mulig å få overbevist Harmoniens styre og orkesterets medlemmer om at han hadde gjort rett i å engasjere Halvorsen. Den 11. oktober var en del av dem samlet hos Holter for å bli presentert for sin nye konsertmester, og at Halvorsen gjorde et godt førsteinntrykk går fram av samme brev:

Klokken 11 $\frac{1}{2}$ indfandt jeg mig... Der var følgende herrer tilstede: Formanden, Overretssagfører Joachim Monsen, Doctor [Einar] Martens, Kaptein [Henrik] Lund, Consul John Grieg og en Hr. Jensen [Emil Burchard Jessen]... Hr. Monsen tog sit glas og ønskede mig velkommen til Bergen samt et behaglig ophold, hvorpå alle drak. Derefter spillede jeg nogle numre der alle inbragte mig aplaus (på min nye violin).

[John] Grieg udråbte efter et nummer: Meget dygtig! Ualmindelig dygtig, hvilket er meget af han da han stiller sig skeptisk overfor alle violinister. Han drak med mig og ytrede at vor kammermusik nok skulde gå godt. Alle blev nu hyggelige...

Dette var Halvorsens første møte med Edvard Griegs eldre bror John, som ni år seinere skulle bli hans svigerfar. I tre år hadde John Grieg studert cello i Leipzig og Dresden, men i stedet for å bli yrkesmusiker var han etter farens ønske gått inn i familiens handelsfirma, som han med nød og neppe fortsatt klarte å holde liv i på den tida Halvorsen kom til Bergen som konsertmester. Et par år seinere gav han opp forretningsvirksomheten og tok seg jobb som bokholder i Norges Banks avdeling i Bergen for å livnære seg og sin barnerike familie.* Om det ikke var musikken han levde *av*, var det gjennom alle år likevel den han levde *for*, og hans datter Annie, som skulle bli Halvorsens kone, fortalte på sine eldre dager at faren på grunn av yrkesvalget «var ulykkelig hele sitt liv» (intervju med Kristian Lange 18/6 1957, NRK 3113/3). Da John Grieg høsten 1901 endte sine dager for egen hånd, tok forfatteren av en nekrolog i *Bergens Tidende* 10. oktober 1901 bladet fra munnen: «John Grieg var en Kunstnersjæl, og Kunstner var det, han skulde været... Han var visselig saa lidet skikket for Forretningsledelse, som en Mand kan være det. Han skulde været helt, hvad han inderst inde var: Kunstner.» I Harmonien var John Grieg leder av orkesterets cellogruppe, og han opptrådte hyppig både som solist og ved kammerkonsertene. Dessuten hadde han ofte «kvartetter hjemme hos seg hvor *Harmonien's* førstestrykere medvirket» (Berg & Mosby:226). Således fikk han et nært musikalsk samarbeid med Halvorsen.

Halvorsen skulle ikke få møte Edvard Grieg under oppholdet i Bergen. Enda Edvard Grieg samme vår hadde fullført byggingen av sin berømte villa «Trolldhaugen», satte han og kona Nina kursen for Kristiania og København i begynnelsen av oktober, på samme tid som Halvorsen ankom Bergen. –Og da de vendte tilbake i mai 1886, hadde Halvorsen allerede forlatt byen.

De første konsertene i Bergen høsten 1885

Ved Harmoniens første konsert 20. oktober spilte orkesteret Haydns symfoni nr.102, Griegs a-moll-konsert med Hanka Schjelderup som solist og Svendsens arrangement av «Ifjol gjætt' e gjeitinn». Avslutningsnummeret var Saint-Saëns' symfoniske dikt «Danse macabre», der vi må anta at Halvorsen utførte det kjente

* John Grieg og hans tyskfødte kone Marie fikk i alt elleve barn, hvorav åtte nådde voksen alder: Signe (1868–1960), Agnes (1869–1947), Ebba (1870–? [etter 1875]), Mimi [Marie] (1872–1941), Annie [Anna] (1873–1957), Alexandra (1875–1962), Håkon (1876–1949), Eli (9/6 – 19/9 1878), Mathilde (25/4 – 28/6 1881), Ole (1883–1942) og Ingo (1886–1917).

solopartiet som illuderer djevelens «stemming» av sin fiolin. Ellers hadde han ingen større, solistiske oppgaver ved konserten. Det eneste vi vet om debuten som konsertmester, er at han fikk problemer med sin nye fiolin (*BAE* 20/11), som han for øvrig hadde kjøpt av Gulbrand Svendsen (JH til RHH 24/1 1886).

Etter neste konsert 19. november, en kammerkonsert der han ledet oppførelsen av bl.a. Mozarts strykekvintett i g-moll, var det ingen tvil om at Halvorsen hadde vunnet ikke bare Harmoni-styrets, men også kritikernes og publikums hjerter i Bergen. Gledesstrålende skrev han 21. november til broren:

Du ved det aldrig hendt at jeg ikke har gjort lykke når jeg offentlig optrædt haver. Nu har det hendt sig «noch ein mal», og enda var det bare en gammel Mozart-quin-tet, men jeg lagde hele mit gemyt i de gamle løb og spilte med lidenskab samt overstrålede alle mine medspillere og blev fremkaldt alene. Det var så sterk håndklap at det formelig ringede for mine øren. Kritikeren i Adresseavisen [*BAE*] skrev at jeg førte en elegant bue (ja sikker også), og de største vanskeligheder var en leg for mig. En anden taler om noblesse [*BT*], en tredje om beåndet foredrag [*Bp*] (ja du kan læse selv), og jeg selv stråler som en nyslået toskilling af glæde og stolthed over at kunne vise dere kjære derhjemme at jeg er «gutten i røiken», og håbende du beundrer mig modtager jeg i ånden din komplimang, kjære broder. Klistre kritikene op i bogen, du skal straks få flere...

Ved samme konsert, der også korverket «Til Molde» av den fortsatt relativt ukjente Christian Sinding stod på programmet, ledet Halvorsen Brahms' Strykesekstett i B-dur, av *Bergenspostens* musikkanmelder betegnet som «det bedste Stykke Kammermusik, der har været hørt i Bergen paa lange Tider». Halvorsens medspillere var Albert Dahl på fiolin, Carl Rabe og Carl L. Nielsen på bratsj, samt cellistene John Grieg og Wilhelm Harloff (sistnevnte bare i Brahms-sekstetten). Kritikeren Vetlesen i *Bergens Aftenblad*, som skrev under signaturen «-v-», framholdt at det var et «nydelsesrigt Samspill, saa delikat, saa rent, saa sikkert og ægte». De tyskfødte musikerne og pedagogene Rabe og Harloff, som begge var midt i 50-åra, var kommet til Bergen med Schwarzenbacher-kapellet i 1851 og drev hver sin musikkhandel i byen. Rabe var for øvrig konsertmester i orkesteret ved Den Nationale Scene, der Albert Dahl var kapellmester. Det kan kanskje ha vært disse to fiolinistene som følte seg tilsidesatt ved Halvorsens ankomst til Bergen (jf. over), men de må snart ha sett hvilken kapasitet som bodde i den unge konsertmesteren. Gjennom kammermusikken fikk de et nært samarbeid i de nærmeste månedene, og med Rabe opprettholdt Halvorsen kontakten også etter at han forlot Bergen. Samarbeidet ble gjenopptatt da Halvorsen fra 1893 var kapellmester ved Den Nationale Scene, der Rabe helt fram til sin død i 1897 var konsertmester og Halvorsens faste vikar som dirigent.

En som fulgte Halvorsens suksess ved kammerkonserten fra publikumsplass, var den 64-årige tyskfødte fiolinisten August Fries, som fram til 1873 hadde vært

dirigent for Harmonien i tilsammen 16 sesonger. Etter et mellomspill i USA kom han i 1878 tilbake til Bergen og ble orkesterets konsertmester fram til Halvorsen tok over, offisielt «paa Grund af August Friis's Tilbagetræden» (BAE 20/11). Vi kan ikke utelukke at avgangen i virkeligheten skjedde etter påtrykk fra Holter og at også Fries var en av de fiolinistene som følte seg forbigått da Halvorsen kom. Dette underbygges i alle fall av at han igjen ble Harmoniens konsertmester da Holter og Halvorsen forlot Bergen ved sesongens slutt. Etter kammerkonserten synes det heldigvis ikke som om han nærer noen bitterhet overfor Halvorsen, som 21. november skrev til broren: «Herr Fries var på conserten og har aflagt visit hos mig idag. Det er en overmåde nobel og elskværdig mand.»

Få dager seinere, 26. november, framførte Halvorsen Beethovens Kreutzer-sonate sammen med Ernestine Løsting, som var datter av Carl Rabe og en av Bergens flittigste og mest ansette pianister. Anledningen var en konsert «til Indtægt for Foreningen til fattige Børns Beklædning», og slike veldedighetskonserter, der kunstnerne stilte opp gratis, og inntektene gikk til et godt formål, var et viktig innslag i konsertlivet på slutten av 1800-tallet, ikke minst i Bergen. I sin tid som Harmoniens dirigent hadde Edvard Grieg følt seg kraftig utnyttet av slik konsertvirksomhet, der «en Kunstner [bliver] brugt til at skaffe de Penge tilveje, som det var enhver Grosserers forbandede Pligt at punge ud med» (EG til GMH 29/4 1881). Halvorsen følte derimot ikke den samme aversjonen mot å opptre ved slike tilstelninger, for i brevet til broren 21. november skrev han: «Det skader ikke at spille på sådan en velgjørenheds consert, da jeg derved får symphati med mig.» For en ung og fortsatt uetablert musiker var det viktig å gripe enhver sjanse til å opptre, og det lønte seg å stå på god fot med veldedighetsforeningene, da deres medlemmer, stort sett rekruttert fra borgerskapets kvinner, gjennomgående var de samme som frekventerte konsertene.

Det kan kanskje vekke litt undring at Halvorsen ved sin solist-debut i Bergen tok sjansen på å framføre et så vektig verk som Kreutzer-sonaten. I *Bergens Aftenblad* påpekte Vetlesen ganske riktig at det var «en alvorlig Debutopgave som Solist, den unge Musiker her havde valgt», og overfor publikum ville det utvilsomt vært mer opportunt å spille mer typisk virtuos musikk à la Léonards svenske fantasi, som han hadde spilt i Stockholm noen måneder før. Men nettopp gjennom valget av Kreutzer-sonaten, «et nummer som der står respekt af» (JH til RHH 21/11), kunne Halvorsen tone flagg som en seriøs musiker, som ikke banet seg fram med halsbrekkende, men like fullt billige effekter. Både Fries, Rabe og Bergens ledende kordirigent Ingolf Schjøtt medvirket ved konserten, og han prioriterte etter alt å dømme å gjøre inntrykk på fagmusikere som disse, framfor å legge opp til publikumsfrieri. Publikum applauderte ham likevel livlig,

men aviskritikkene tyder på at han hadde tatt seg en smule vann over hodet. Til tross for «meget omhyggeligt og dyktigt i Hr. Halvorsens Spil» mente signaturen «G.A.D.» [Gustav Adolf («Doffen») Dahl] i *Bergens Tidende* således «at den unge Violinist ikke tilfulde magtede den svære Opgave», da det «savnedes adskilligt beethovensk Aand og Kraft over Fremførelsen.» En annen kritiker hevdet likeens at spillet var «sikkert og klokkerent, men ... ikke saa individuelt, saa personligt, som vi havde tænkt os det» (BAE). For en ung kunstner som Halvorsen ville det likevel, som Vetlesen ganske riktig påpekte, «være en Urimelighed at forlange, at Tone og Foredrag paa ethvert Punkt fuldtud skulde beseire dette Værks Vanskeligheder», og han berømmet Halvorsens «Renhed, Sikkerhed og et, navnlig i de kantable Partier, ... delikat og tiltalende Foredrag» (BAb). Halvorsen var neppe helt fornøyd etter å ha spilt Kreutzer-sonaten, og da deler av veldedighetskonserten ble gjentatt som folkekonsert 6. desember, stod den ikke på programmet. I stedet ledet Halvorsen igjen framførelsen av den Mozart-kvintetten som var spilt ved Harmoniens konsert 19. november.

Fram til høsten 1885 hadde Harmonien vært en heller lukket forsamling, der bare de som hadde tegnet abonnement for hele sesongen, fikk adgang til konsertene. Men antallet abonnenter var gått betraktelig ned denne høsten, så foreningen måtte gå nye veier for å skape orden i finansene. Med virkning fra og med orkesterkonserten i Logens Festsal 17. desember ble det derfor bestemt «at give det større musikelskende Publikum Adgang til 'Harmonien's Præstationer, uden at binde det til noget længere Abonnement» (BT 11/12). Nettopp ved denne konserten var Halvorsen for første gang solist med Harmonien, og igjen valgte han å spille et verk av Beethoven, nærmere bestemt første sats av fiolinkonserten. Her synes han å ha innfridd alle forventninger og mere til, og det til tross for at det «Netop som dette Nummer skulde begynde, indtraf et Uheld med Hr. Halvorsens Violin, hvorved den blev ubrugelig». Han måtte derfor spille «sin Solo paa et for ham fremmed, et uprøvet Instrument» (BAE), men det går fram av samtlige kritikker at han taklet problemet mesterlig. I omtalen av Halvorsens spill var særlig *Bergenspostens* kritiker raus med superlativene:

Den Maade, hvorpaa Hr. Halvorsen klarte det store og vanskelige Parti, ... slog med én Gang fast, mere eclatant end før, at vi her har at bestille med en stor Begavelse, der allerede med den ringe Grad af Uddannelse, der hidtil har bleven ham tildelt, har naaet et meget høit Udviklingstrin. Ægtheden og Dybden af den unge Mands musikalske Natur er utvilsom; det hører man paa Strøget, paa hans Brug af forte og piano, paa Beskaffenheden af hans Tempovexlinger, paa den hele Maade, hvorpaa han ligesom trænger ind i sit Thema og, naar han spiller, har Beethoven og ikke Publikum for Øie (Bp).

Også Vetlesen i *Bergens Aftenblad* gav Halvorsen meget solid anerkjennelse, både for programvalget og spillet:

Hvor længes man ikke efter at høre mere af *slig* Musik. Jeg maatte tænke paa alle de udslitte Virtuosnummere fra senere Aar... I Hr. Halvorsen har «Harmonien» gjort en hel Erobring, og han erobrer igjen sit Publikum... Al denne Hyldest er fuldt berettiget, naar man staar ligeoverfor en saa lovende Kunstner som denne unge Mand. Hans Spil maa fremfor alt roses for sin gennemgaaende Renhed. Det er desuden nøiagtigt og samvittighedsfuldt til det yderste, intet puttes væk eller springes over. Tekniken er betydelig.

Bergens Tidendes musikkritiker «Doffen» Dahl, som i flere år hadde vært bosatt i München og dermed var langt mer blasert enn den jevne bergenser, var også ved denne anledningen langt mer kritisk til Halvorsen:

Den unge Kunstners Personlighed og musikalske Udvikling strak ikke fuldstændig til for at fremføre Storheden i denne fantasirige og melodiose Komposition. Hans Spil vidner om grundig utviklet Teknik, om samvittighedsfuldt og interessert Studium af Arbejdet, men det var ligesom Fantasi og Lidenskab var tæmmet, ikke stor nok.

«Med Piano-Accompagnement af en Amatrice» spilte Halvorsen ved siden av Beethovens konsert også et par mindre solo-nummer, nemlig andanten fra Mendelssohns fiolinkonsert og det onomatopoetiske *perpetuum mobile*-stykket «L'Abeille» («Bien») av tyskeren Franz Schubert (ikke å forveksle med den store østerrikske komponisten med samme navn). Sammen med orkesteret spilte han for øvrig Gades 4. symfoni, Wagners forspill til *Mestersangerne*, samt en scene og arie fra Webers *Jegerbruden*, der Catharina Hansen var sangersolist.

Halvorsens sosiale liv i Bergen

Som konsertmester for det lille, bortgjemte ensemblet i Dramatiska teaterns orkestergrav i Stockholm hadde Halvorsen hatt en relativt anonym tilværelse. Å være konsertmester i Harmonien innebar derimot på godt og vondt at han straks ble det vi kan kalle en offentlig person, som utenom de musikalske også hadde mange sosiale forpliktelser. Allerede 10. oktober skrev han til broren, som hadde skaffet seg en del bekymringer i sakens anledning: «Spiser bare med kniv nu, for at øve mig til jeg skal i selskaber.» Invitasjonene begynte snart å strømme inn, og i brev etter brev fortalte han om visitter hos forskjellige bergenske borgere. Den 21. november skrev han således til broren:

Holter er meget fornøiet med mig. Efter conserten var jeg i logen sammen med ham, Fiskeriinspektør Buch og Literaten G.A. Dal og spiste. Først østers, så kramsfugl og omelett «des fils hermes». Siden var jeg hos Buch til kl. 2 og drak vin. Han har en elegant bekvemlighed fuld af malerier og andre kunstsager. Imorgen søndag skal jeg

med Holter reise med jernbanen til Juveler Hammers landsted og drikke campagne og spise. Det begynner at «bli luft i luka» nu, som du ser.

Til å begynne med synes det som om Halvorsen satte pris på den selskapelige omgangen som fulgte med konsertmesterstillingen, men et brev til søsteren Marie 28. desember viser at han snart fikk et langt mer ambivalent forhold til den slags:

Julaften var jeg hos captein [Henrik] Lund, men du kan skjønne det ikke var noget videre hyggeligt. Der var foruden mig 2 unge løytnanter og en literat, alle fra Østlandet. Fru [Birgit] Lund er overmåde elskværdig og spiller godt piano. Datteren [Signe Lund] ligeledes, og så blev aftenen da tilbragt med sang og musik... Dette fornemme selskabsvesen er jeg lei som lort, med respekt at sige.

Første juledag var derimod meget morsommere, for der var umådelig livlig og mange menesker, jeg mener hos musikkhandler [Wilhelm] Harloff... Der indtraf det mærkelige tilfælde at jeg slap at sørge for musikken, og det morede mig overordentlig. August Fries var der nemlig og spilte Kreutzer-sonaten isammen med husets datter. Alle damerne og herrerne talte om min success og blev jeg meget feteret. Det er foresten mer skadelig enn gavnlig, men lykkeligvis er jeg ikke så beskaften at jeg blir indbilsk af sådant selskabsjoller.

Blant alle dem Halvorsen kom til å omgås i Bergen, skulle flere bli hans venner for livet, framfor alle John Grieg og Frants Beyer. Beyer er i ettertid mest kjent på grunn av sitt nære vennskap med Edvard Grieg. Han var utdannet jurist, arbeidet som sakfører og dispasjør og ble i 1892 likningssjef i Bergen. Det var likevel ikke mange i Bergen som hadde et like nært og reflektert forhold til musikk som han. Ved hans død i 1918 tok Harmoniens daværende dirigent Harald Heide neppe for hardt i da han uttalte: «Beyer var mer kunstner enn de fleste kunstnere. Jeg kjenner ingen så sikker i bedømmelsen av musikk som ham. Han dømte alltid riktig» (Hurum 1961:117). Beyer hadde i 1884 bygd en villa på «Næsset» ved Nordåsvannet, like i nærheten av den tomte der Grieg året etter bygde «Trolldhaugen». Til Næsset inviterte Beyer nesten hver søndag ettermiddag musikkvenner til felles samspill (Hurum 1989:88). Halvorsen ble snart en av disse musikkvennene, og i brevet til søsteren skrev han at han «Nytårsdagen [1886] skal ... ud til Frans Beyers landsted». Videre beskrev han Beyer som «uhyre musikalsk», noe som tyder på at de allerede hadde musisert sammen, enten det nå var ute på Næsset eller hjemme hos John Grieg. Hva Beyer kan ha betydd for Halvorsen under hans første, korte periode i Bergen er vanskelig å bedømme, og det var nok først og fremst etter at Halvorsen kom tilbake til Bergen i 1893 at vennskapet deres for alvor utviklet seg.

Halvorsens første egne konserter i januar 1886

I forhold til de siste ni månedene i Stockholm, da han i tillegg til fiolinstudiene på dagtid var konsertmester ved Dramatiska teatern og måtte spille nesten hver kveld, innebar engasjementet i Bergen en stor lettelse i Halvorsens arbeidsbyrde. Til gjengjeld var lønnen mye lavere; Harmoniens «Aarsberetning for Sæsonen 1885–1886» angir at han «som Koncertmester engageredes ... for en Gage af 300 K. for Sæsonen» (*Hprot*). For full kost og losji på Hotel Scandinavie, der han bodde de månedene han var i Bergen, betalte han 60 kroner måneden (JH til RHH, 10/10 1885), så han var avhengig av å skaffe seg andre inntekter ved siden av. I *Bergens Tidende* averterte han etter elever i «violin- og ensemblespil» 21. november. Ifølge hans egne erindringsnotater fikk han «mange elever» (*H:9*), men vi vet ikke hvem eller hvor gamle de var, ei heller hvilket musikalsk og teknisk nivå de stod på.

En annen, men langt fra forutsigbar inntektskilde for datidas musikere var å gi konserter, og i Logens festsal gav Halvorsen 12. januar 1886 sin aller første egne konsert som fiolinist. Han hadde sikret seg medvirkning fra vokalistene Randi Nielsen og Ingolf Schjøtt i tillegg til hele Harmoniens orkester, som dirigert av Holter «assisterte velvillig» (JH til RHH 24/1). Med orkesteret spilte han igjen første sats av Beethovens fiolinkonsert, ifølge «Doffen» Dahl med «større Kraft, sterkere Glød og flere Farver end ved sidste Harmonikoncert» (*BT*). Akkompagnert av Ernestine Losting spilte han i tillegg en del mindre fiolinstykker, deriblant Saint-Saëns' «Rondo capriccioso», en masurka av Wieniawski og til slutt Léonards «Fantasie suédoise», som dessverre fikk et brått avbrudd fordi en av fiolinstrengene røk. Hans tone var «ualmindelig baade fyldig og sangrig, af udmærket Renhed og Skjønhed i de katable Episoder» (*BAb*), samtidig som han fikk «Anledning til at lægge for Dagen en hel Del Teknik og ikke lidet Bravour» (*Bp*). Teknikken «strakte dog maaske endnu ikke ganske til» (*BAb*), og spillet manglet etter Dahls oppfatning «endel Gemyt og Lune i Opfatningen» (*BT*). Publikum var likevel svært begeistret, og i et brev til broren 24. januar skrev Halvorsen at han gjorde «stormende lykke, blev fremkaldt efter hvært eneste nummer. Det var tyndt hus..., men stemningen var storartet. Alle damer klappede og råbte bravo ikke alene for mit spil, men også for mine ben».

Publikumssuksessen var overveldende på alle punkter unntatt ett, det mildt sagt dårlige frammøtet, som også var en gjenganger i avisenes kommentarer. *Bergensposten* var diplomatisk og gav «det ualmindelig ugunstige Veir helt og holdent Skyld». «Doffen» Dahl derimot, i Bergen kjent som en «utpreget bohem og

levemann» (Jordan:185) som «ingenting bestille g.a.d.»* (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen 1926:125), benyttet anledningen til å rette et solid spark mot byens besteborgere: Han fant det «betegnende for den Portion af Publikum, som har Raad til at holde Kjøretøj, ... at intet Kjøretøj mødte frem» (BT). *Bergens Adressecontours Efterretninger* var heller ikke nådig i sine betraktninger om «Bergensernes traditionelle Renommé for musikalsk Interesse, Intelligents o.m.m.», og mente at det etter det elendige publikumsframmøtet på Halvorsens konsert «nu ubetinget kunne reises berettiget Tvivl ... om den Slags Fortrin i Bergen fremfor andre Byer».

Bergensposten oppfordret Halvorsen til å gjenta konserten som en folkekoncert, slik at byens publikum «ved da at fremmøde fuldtallig afbetaler ... lidt paa den Gjæld, man staar i til en for vort Musikliv i saa fremtrædende Grad nyttig Mand som Hr. Halvorsen allerede er». Halvorsen fulgte oppfordringen og holdt en folkekoncert 17.januar. Her møtte publikum fulltallig opp, og i brevet til broren gjør han rede for de økonomiske resultatene av konsertene:

Den 1ste [consert] tjente jeg ingenting på, men [på] den 2den kom der ind 370 kr., men det er aldeles forfærdelige udgifter, så at jeg omtrent kan regne netto indkomsten til Kr. 200... Jeg må nu være forsigtig med disse penge da mit honorar i Harmonien på det nærmeste er opbrugt.

Orkesteret deltok ikke denne gangen, så programmet bestod bare av mindre fiolinstykker til pianoakkompagnement av Ernestine Losting. I tillegg til dem han hadde spilt ved forrige konsert, spilte han en Berceuse av Fauré, en Serenade av Moszkowski og igjen den tyske Schuberts «L'abeille». Dessuten medvirket Catharina Hansen, som bl.a. sang Gounods «Ave Maria» i en versjon med med obligat fiolin. Kritikkene tyder på at Halvorsen ikke på langt nær klarte å leve opp til det han tidligere hadde vist han var god for, og i nevnte brev skrev Halvorsen at han «ikke [var] så oplagt som på den 1ste consert, men [han] blev desuagtet fremkaldt efter hvert nummer og måtte spille dacapo». Det er tydelig at Halvorsen hadde evnen til å trollbinde det bergenske publikum, også om de tekniske ferdighetene skulle svikte noen ganger. *Bergenspostens* kritikk, denne gangen signert «K.B.», gav følgende interessante refleksjoner rundt Halvorsens daværende musikalske ståsted:

Hr. Halvorsens Egenskaber som Musiker fremtraadte forøvrigt i den samme fordelagtige Belysning som før; midt igjennem den ikke sjelden svigtende Teknik og

* Dahl hadde tilhørt Kristiania-bohemen og benyttet åpenbart sine initialer for å kunne sitere fra Johan Hermann Wessels gravskrift over seg selv: «... Han ingen Ting bestille gad. Til sidst han gad ej heller leve». Bare 32 år gammel døde Dahl allerede året etter, ett år yngre en Wessel var ved sin død.

spædere Tone hører man den sikre, klare Opfatning og paavirkes man behagelig af den bevidste Gjennemførelse. Hans nuværende Stadium karakteriseres dog nærmest ved en pietetsfuld Holden sig det Foreskrevne efterrettelig, der er langt mindre forenelig med det Feiende, Løsslupne, Capriciøse, som der er ved mange moderne Stykker, end med de meislede, klare Træk i de klassiske Komponisters Fysiognomi. Koncertgiverens Program bestod paa en enkelt Undtagelse nær netop af saadanne moderne Stykker i den høiere Salonstil, som nu engang Violinisterne væsentlig er henvist til; og her er Hr. Halvorsen foreløbig ialdfald langt mindre paa sin Plads end i Sager, hvoraf der desværre findes altfor faa, som Beethovens Koncert og Kreutzer-sonaten.

På linje med svært mange kritikker gjennom hele 1800-tallet gjennomsyres K.B.s konsertomtale av en klart nedlatende holdning til den tomme virtuositeten og det repertoaret den hadde skapt. Dermed kan han tone ned og unnskylde Halvorsens brister i teknisk ferdighet, som synes å ha vært det svake punktet i spillet hans. Et glitrende teknisk nivå kan uansett ikke oppnås uten årelang iherdig øving, så i stedet framheves Halvorsens solide musikkforståelse og tolkning, egenskaper som er langt viktigere å ha for en ung musiker som ennå bare står ved begynnelsen av sin karriere. I ettertid er det naturligvis interessant å påpeke at Halvorsen neppe ville ha nådd langt som komponist og dirigent om han ikke allerede fra første stund hadde spilt med en klar oppfatning og en bevisst gjennomførelse. Om vi kanskje forbauses en smule over repertoarvalget og også kunne kritisere Halvorsen for å lagt lista litt for høyt rent teknisk, må vi huske på at han var nødt til å ha et sideblikk på det store publikums smak. Dette var tross alt en folkekonsert til nedsatte priser, og av pekuniære årsaker gjaldt det å lokke til seg flest mulig tilhørere. I motsetning til de fleste musikkritikerne var det for den jevne tilhøreren utvilsomt enklest å forholde seg til «Stykker i den høiere Salonstil», som gav solisten mulighet både til å imponere tilhørerne gjennom en for dem halsbrekkende teknisk virtuositet og til å behage dem med vakre, iørefallende melodier. Musikk som med sine «meislede, klare Træk» loddet langt dypere, hadde Halvorsen allerede under sin medvirkning på andre konserter vist at han behersket.

Andre konserter vinteren 1886

Som vi har sett, vakte Halvorsen stor oppmerksomhet i pressen ved sine første opptredener i Bergen. Etter hvert som nyhetens interesse hadde lagt seg, ble pressedekningen naturlig nok mer sparsom, og de resterende av Halvorsens Bergens-konserter kan derfor bare omtales kort.

Ved Handelssamfundets Sangforenings Aftenunderholdning 3.januar spilte Halvorsen, Rabe, Nielsen og cellisten M. Haakonsen utdrag fra strykekvartetter av Haydn og Mozart, som «fik en meget fin Udførelse og ogsaa høstede stort Bi-

fald» (BT). Den 11. og 14. februar gav Harmonien to ekstrakonserter med utdrag fra Wagners operaer, og Halvorsen «blev stærkt applauderet og fremkaldt» (BT) etter å ha vært solist i Wilhelmjs parafrase over «Walthers Preislied» fra *Mestersangerne*. Ifølge Dahl var det «kommen større Tone i hans Violin, end ... tidligere...», det var som det varmt erotiske i Sangen ogsaa hadde grebet ham» (BT). Den 25. februar gav Harmonien sesongens andre kammerkonsert, som ble innledet med Svendsens strykeoktett, «Glanspunktet i den hele Koncert» (BT), som Halvorsen ogsaa hadde ledet ved en elevkonsert i Stockholm året før. I tillegg spilte han sammen med John Grieg og Ernestine Løsting en trio av den unge komponisten Catharinus Elling. Ellings trio ble ogsaa framført 16. mars, ved en konsert til inntekt for cellisten Moritz Blodek, som hadde mistet alt han eide i et skipsforlis, deriblant instrumentet sitt. Her spilte Halvorsen dessuten tre satser fra Beethovens «Vårsonate» og «fik for den fine Udførelse meget Bifald» (BT). Etter å ha medvirket i et par mindre nummer ved hver av Ingolf Schjøtts to konserter i domkirken i slutten av mars, med et foredrag som «ikke blot [var] fint og stemningfuldt, men ogsaa stemningsvækkende» (BAE 19/3), avsluttet Halvorsen Bergens-oppholdet med å være konsertmester under Harmoniens tre oppførelser av Händels *Messias* i april.

Foreløpig avskjed med Bergen våren 1886

Halvorsen hadde neppe til hensikt å oppholde seg lenge i Bergen, og i alle tilfeller forstod han meget snart at byen ikke var noe blivende sted om han skulle ha noen muligheter til å utvikle seg videre som fiolinist. Allerede 28. desember skrev han til søsteren Marie:

Jeg har nu *et* ønske og det er at komme til udlandet, jeg er ikke rigtig tilfreds her trods al den lykke jeg gjør. Her er heller ingen god musik at få høre, og det er næsten ligeså nødvendig som god mad... Men det får gaa som det kan, ud vil jeg og skal jeg. Blir jeg flink, så kommer jeg igjen, hvis ikke så farvel, da reiser jeg «nach Amerika». Antagelig så blir jeg flink, «sålessen ser'e minstens ut i bla'ene».

Etter å ha omtalt publikumssuksessene ved konsertene sine i brevet til broren Rolf 24. januar, konkretiserer han ønsket sitt nærmere:

Da jeg så de store plakater rundt hele Bergen med mit navn i fede typer, så syns jeg nok jeg var faen te kar som alt kunde holdt consert og narre critikkere og publikum både til at klappe og betale. Men du må ikke tro jeg blir indbilsk kjære broder, enhver kan jo komme så langt, men det er nu det kniber, ser du. Nå må jeg ha en lærer, en udmærket lærer, hvis jeg skal nå frem over det almindelige, og dertil fordres penge. Jeg vil til Brodsky i Leipzig til våren enten det stuper eller står.

Mot slutten av 1800-tallet ble mange norske musikere, deriblant Iver Holter, utdannet ved musikkonservatoriet i Leipzig, så det er ikke forbausende at også Halvorsen ønsket seg nettopp dit. Den nylig hjemkomne Holters beretninger om byens rike konsertliv må ha fortonet seg som det rene himmerike for en «sultefôret» musiker som Halvorsen. Det må også ha vært Holter som anbefalte ham å oppsøke den russiske fiolinisten Adolf Brodsky, som var Leipzig-konservatoriets ledende fiolinlærer. Men om viljen og pågangsmotet var aldri så stort, kunne Halvorsen ikke reise til Tyskland uten videre, ubemidlet som han var. På en eller annen måte måtte han skaffe penger til oppholdet, og på sin jakt etter finansieringskilder fikk han god hjelp av pressen. Da han hadde opptrådt på Wagner-konserten 11. februar påpekte en kritiker således at Halvorsen «for hver Nyhed, han spiller, gjør Indtryk af at sidde inde med en musikalsk Intelligents og en teknisk Dyktighed, som man maa ønske snarest mulig maatte finde Anledning og Midler til den mest frugtbargjørende Udvikling» (BAE). Tilsynelatende nyttet det likevel lite med slike oppfordringer, og 20. mars skrev han resignert til broren:

Ja nu synes jeg nok jeg blir lidt kjed af dette liv, jeg tror heller ikke at jeg for min musik har godt deraf i længden... Jeg vilde gjerne til Tyskland. Har ingen lyst at være i Crania. Det er en fæl by. Jeg skal nok gjøre alt hvad jeg kan for at få låne mig nogle penge her, men det kan blive vanskelig nok om det lykkes. Det er her som andre steder, folk gemmer på hvert eneste øre.

Bare en drøy måned seinere, til og med før Harmoniens konsertsesong var over, kunne Halvorsen likevel forlate Bergen med kurs for Leipzig. I *Bergens Aftenblad* stod følgende lille notis å lese 20. april: «Violinisten Halvorsen afreiser imorgen herfra til Hamburg for i Tyskland et halvt Aars Tid at udvikle sig i sin Kunst. Hr. Halvorsen er sat istand hertil af musikelskende Velyndere, som ønsker at være anonyme». I sine erindringsnotater, skrevet mange år seinere, gjør Halvorsen det klart at det var hans gode venn og samarbeidspartner John Grieg som kom ham til unnsetning. Grieg hadde riktignok ikke egne midler å hjelpe Halvorsen med, men det var han som påvirket de kunstelskende forretningsmennene Christian G.A. Sundt og Fredrik G. Gade sr. til å låne Halvorsen penger til studiene. For ordens skyld presiserte Halvorsen seinere: «Dette lån har jeg tilbakebetalt» (H:9).

1.5 Studietid i Leipzig 1886–88

«Jeg er en heldig en som sådan faar alt jeg ønsker mig... Hele mit liv har nesten havt noget eventyraktigt ved sig.» Slike oppstemte ytringer i et brev til broren Rolf 28.april vitner om at det var en svært lykkelig Halvorsen som full av forventninger og drømmer var nådd fram til reisemålet, «Musikstaden Leipzig». I de mest optimistiske toner skildret han både turen ned og de første inntrykkene av byen:

Vi reiste fra Chr.sand kl. 12 om natten og det var aldeles nydeligt veir, stjerneklart og stille. Sov meget godt og var ikke spor av søsyg på hele veien. Havde meget behagelig reisefølge fra Bergen. Nordsøen gjorde et meget fredelig indtryk som den lå der så glat som et speil. Vi spiste aldeles overdådigt ombord og efter middagen sat vi og drak caffe med curacao og sigarer oppe på komandobredtet. Piano var der også ombord.

Ankom til Hamburg kl. 9, lørdag morgen [24. april]. Storartet. På havnen hundredevis af dampskibe, og et leven og spetakel uden al lige. (Jeg fik fri reise som kunstner.) Isammen med captainen gik vi da (et lidet selskab) i land og besø os. 1ste besøg gjaldt Hamburger børs. Det var en stor imponerende bygning hvor 4000 kjøbmænd daglig kommer sammen. Der omsættes millioner hver dag. Lyden af alle de menneskestemmer, var akkurat som duen af en stor foss. Derefter til den sologiske have som er en af de største i værden. Alle optænkelige dyr kunde man her få se: Løver, Tigre, Elefanter, Næsehorn, Flodheste, Tapirer o.s.v. Var meget træt da jeg var færdig, ja du ved hvordan det er at gå og drive om for at bese sig i en fremmed by.

Søndag morgen [25. april, 1. påskedag] kl. 10.20 reiste jeg til Leipzig og ankom dit 5.45. Lanskabet fladt og ensformig. Greide mig meget godt med sproget. Leipzig er den vakreste by jeg nogensinde har seet. Store brede gader beplantet med trær. En masse store paladser og offentlige bygninger. Her er fuld sommer. Alle går i tyndt sommertoi. Jeg tog ind i Lebes hotel som Holter havde anbefalt mig. Om aftenen var jeg i «Neues Stadttheater» [Leipzig-operaen] og så Wagners «Rienci». Jeg frøs af begeistring far, har aldrig hørt mage til orchester.

Andre dag [26. april] gik jeg med Holters anbefalingsbrev til Hr. Fritzsche, redaktør af «Musikalisches Wochenblatt». Det var en meget venlig mand som lovede mig al mulig hjelp og veiledning. Først skulde han være med til [Adolf] Brodsky, men han var på landet og kommer ikke igjen før om 8 dage. Så slog jeg mig til ro et par dage og så mig omkring men nu har jeg bestemt mig for at reise ud til ham i morgen da John Grieg venter på brev fra mig, og da vil jeg helst ha alting klart. Han er ligesom en slags formynder ser du og har jeg lovet at holde ham ajour med min «handel og vandel» hernede.

Dessverre er dette det eneste bevarte av Halvorsens brev fra det første året han var i Leipzig, så vi vet ikke mye om hans «handel og vandel». Møtet med Adolf Brodsky gikk i alle fall over all forventning, og Halvorsen fikk straks begynne å ta privatundervisning hos ham. Brodsky var for lengst etablert som en av Europas

store fiolinister da han i 1883 tok imot tilbudet om å bli fiolinlærer ved musikkonservatoriet i Leipzig. At *Musikalisches Wochenblatt* våren 1888 kunne framheve de «quantitativ und qualitativ ganz aussergewöhnliche, ... alle früheren Jahrgänge weit hinter sich lassende Resultate der Violinclassen des berühmten Instituts» (*MW* 29/3:166), er en sterk indikasjon på hvilke usedvanlig gode evner Brodsky hadde som pedagog. Også som menneske og utøver gjorde Brodsky et uutslettelig inntrykk på Halvorsen, som seinere mintes: «Nu gik det løs på violinen. Brodsky var en udmærket violinvirtuos, en enestående kvartetsspiller og et prægtigt menneske... Brodsky blev mig en sand ven og beundrer» (*H*:9 f.).

Leipzig var med rundt 300 000 innbyggere en av Tysklands største byer, og med det verdensberømte Gewandhaus-orkesteret, stadige konserter med kor- og kammermusikk, en av kontinentets ledende operascener, en rekke musikkforleggere og sist, men ikke minst det kjente musikkonservatoriet der norske musikere som Grieg og Svendsen hadde fått sin musikalske utdanning, ble Leipzig ikke uten grunn ansett for å være Europas musikalske hovedstad. I tillegg til byens egne musikalske krefter la en rekke av tidas store musikere turen innom Leipzig i løpet av sesongen, så store musikalske begivenheter fant sted nesten daglig. Imidlertid var den ordinære konsertsesongen på det nærmeste over da Halvorsen ankom Leipzig midt i påskeferien 1886. Gewandhaus-orkesteret hadde allerede gitt vårens siste abonnementskonsert i byens musikalske storstue, *Neues Gewandhaus*, som var innviet to år tidligere. Ved siden av orkesterkonserterne ble det samme sted også gitt en serie kammermusikkafteiner, der Brodsky og hans berømte strykekvartett opptredte regelmessig. I tillegg til Brodsky bestod kvartetten fra 1885 av Hans Becker på 2 fiolin, Hans Sitt på bratsj og Julius Klengel på cello, alle lærere ved musikkonservatoriet. Ved deres siste opptreden denne våren, rundt 9. mai, forsømte Halvorsen neppe anledningen til å høre læreren og hans kolleger framføre en av Beethovens siste strykekvartetter, op. 127. «Jeg har aldrig siden i mit liv hørt Beethovens siste kvartetter så skjøndt spillet som av ham [Brodsky] og hans kolleger,» mintes Halvorsen seinere (*H*:9 f.). I løpet av de to årene han oppholdt seg i Leipzig, fikk han rikelig anledning til å høre både dem og byens andre ledende kvartetensemble, Petri-kvartetten, spille Beethovens og mange andre komponisters strykekvartetter (→ kronologi).

Det fantes også en rekke andre institusjoner, foreninger etc. som gav konserter i Leipzig, deriblant den såkalte *Liszt-Verein*, der Brodsky-kvartetten gjentok Beethovens op. 127 i slutten av mai, og *Bach-Verein*, som til en korkonsert i *Altes Gewandhaus* 19. mai hadde engasjert Brodsky og Sitt som akkompagnert av strykerstudenter fra konservatoriet var solister i J.S. Bachs konsert for to fioliner i d-moll («dobbeltkonserten»). Ellers kunne Halvorsen fram til slutten av juni (og

igjen fra 10. september) høre musikk ved musikkonservatoriets såkalte aften-underholdninger i *Altes Gewandhaus*, som vanligvis fant sted to ganger i uka. Her fikk musikkstudentene «Gelegenheit ... sich im öffentlichen Vorträge zu üben», som det het i § 5 i konservatoriets forskrifter av 1889 (NMS), og for den nyankomne Halvorsen var det sikkert interessant å orientere seg om andre musikkstudenters ferdighet og repertoar. Som ved de tilsvarende konsertene ved konservatoriet i Stockholm ble spilt mye kammermusikk. Enkelte studenter framførte også større solistiske verk som Bruchs fiolinkonsert nr. 1 (20/5, se *MW* 24/6:325), et verk også Halvorsen snart skulle komme til å innstudere under Brodskys veiledning.

Allerede samme dag som Halvorsen kom til Leipzig, gikk han i operaen for å se Wagners *Rienzi* (se brevet over), og da operaen i motsetning til konsertinstitusjonene gav forestillinger hele sommeren igjennom uten opphold, var det rimeligvis herfra han fikk de fleste musikalske opplevelsene den første tida i Leipzig. «Nikisch og den senere så berømte Mahler var dirigenter i Leipsigeroperaen den gang, og jeg frådset i god musik,» mintes Halvorsen seinere (*H*:10). Operaens hovedscene var *Neues Stadttheater* fra 1868, som hadde 1900 sitteplasser og var et av de mest luksuriøse operahus i Europa. Orkesteret, som fikk Halvorsen til å fryse av begeistring og av Mahler ble beskrevet som et av de fineste i verden, bestod av hele 76 fast engasjerte musikere, de fleste fra Gewandhausorkesteret. Et kor på 70 sangere hørte likeens til operaens faste stab (*La Grange*:148 f.). Det stående repertoaret var meget stort og variert, noe som gjorde det mulig å sette opp en «ny» opera nesten hver kveld. Bare i løpet av det første halvåret i Leipzig hadde Halvorsen således mulighet til å overvære hele seks ulike operaer av Wagner, fem av Meyerbeer, tre hver av Mozart og Verdi, samt en rekke andre tyske, italienske og franske operaer, deriblant både kjente og tidløse verk som Bizets *Carmen* og i dag fullstendig glemte operaer som Nesslerers *Der Trompeter von Säckingen*, i samtida en publikumssuksess av de sjeldne (→ en oversikt over Leipzig-operaens spilleplan under Halvorsens opphold i byen er gjengitt i kronologien, s. 121 i bd. 3). Gustav Mahler, som under sitt opphold i Leipzig komponerte sin første symfoni, skulle i løpet av få år opparbeide renommé som en av verdens ledende dirigenter, men ved Leipzig-operaen måtte han finne seg i å spille annenfiolin i forhold til den mer erfarne Arthur Nikisch. Nikisch, som fra 1895 var dirigent for både Gewandhausorkesteret og Berlin-filharmonikerne, var også den som gjorde mest inntrykk på Halvorsen. Da han seinere selv ble kapellmester, skulle Nikisch komme til å stå som et lysende forbilde for ham i alle år. Så seint som i 1929, sju år etter at Nikisch var død, uttalte Halvorsen etter å ha hørt en konsert dirigert av Nikisch' arvtaker Wilhelm Furtwängler i Berlin: «Furt-

wängler er en dirigent av 1ste rang, om end Nikisch står for mig i en position for sig selv» (JH til AH 7/61929).

Student ved «Das Königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig»

Da Halvorsen forlot Bergen, var planene – i alle fall offisielt – å bli i Leipzig bare «et halvt Aars Tid» (BAb 20/4). Men etter noen måneder med Brodskys inspirerende undervisning var han naturlig nok lite lysten på å vende tilbake til sin provinsielle konsertmesterstilling i Harmonien samtidig som konsertsesongen i Leipzig for alvor kom i gang rundt midten av oktober. Etter sterke oppfordringer fra Brodsky valgte han i stedet å stille opp til prøvespill til byens berømte musikkonservatorium 6. oktober, et prøvespill som bare må ha vært en ren formalitet, ettersom Brodsky selv satt i opptakskommisjonen. Dagen etter ble han formelt opptatt med inskripsjonsnummer 4556, og i konservatoriets innskrivingsprotokoll kan en lese følgende karakteristikkk av Halvorsens musikalske bakgrunn:

Herr H. spielt schon seit einer Reihe von Jahren Violine und wurde in letzterer Zeit 9 Monate von Herrn Lindberg in Stockholm und 5 Monate von Herrn Brodsky unterrichtet. In der Theorie d. Musik hat er «einige», im Piano-forte-Spiel «keine» Vorkenntnisse (HML).

Protokollen, som ellers angir at Halvorsen bodde på hybel hos Frau Binder i Turnerstraße 21, nevner ingen ting om hva eller hvordan han spilte til opptaksprøven. At det må ha gått svært bra, går likevel fram av følgende bemerkelsesverdige tilføyelse: «Herr H. bekommt Freistelle». Dette innebar at han ble fritatt for å betale den årlige studieavgiften på 300 mark (MW 8/7), noe han selv beskrev som «en meget skjelden ære for en utlending» (H:9). Ifølge § 17 i konservatoriets forskrifter var de i alt seks friplassene, som ble finansiert av den saksiske kongen, forbeholdt elever fra Sachsen, som måtte legge fram «ein besonderes Zeugnis ihrer Bedürftigkeit» (Leipzig-Konservatoriets på dette punkt like lydende forskrifter av 1876 og 1889, NMS). At Brodsky var villig til å bruke sin sterke og innflytelsesrike posisjon ved konservatoriet til stikk i strid med reglene å skaffe utlendingen Halvorsen friplass, viser klart hvilket enestående fiolintalent han anså den unge nordmannen for å være. Etter nesten et halvt års privatundervisning hadde Brodsky ikke bare fått et solid innblikk i Halvorsens musikalske og tekniske utviklingsmuligheter, men han visste nok også at den unge eleven ikke hadde noen som helst økonomisk mulighet til selv å finansiere videre fiolinstudier.

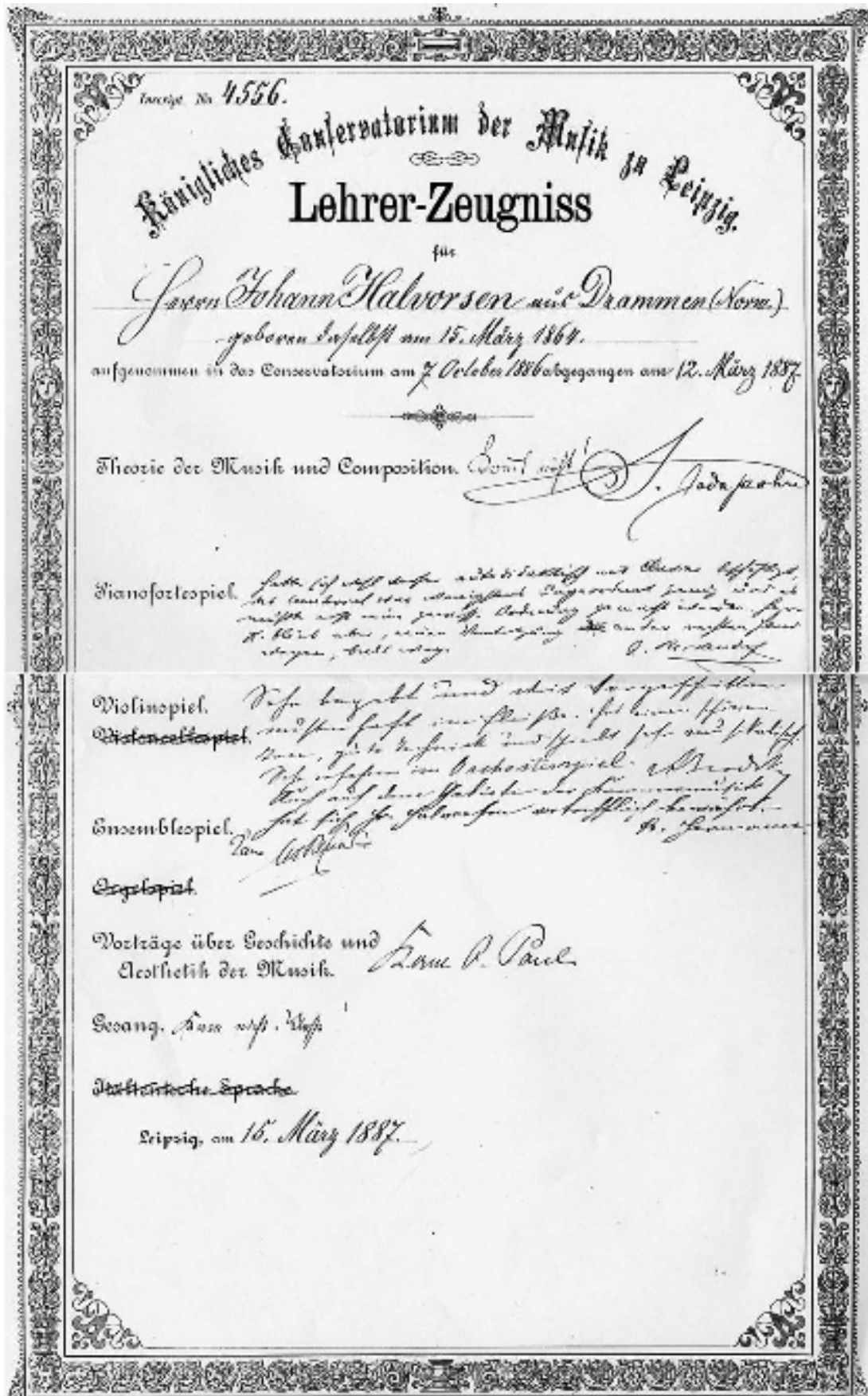
Halvorsen var nylig blitt kjent med sin åtte år eldre landsmann, komponisten Christian Sinding, som med stipend fra det nyopprettete Houens legat hadde

kommet til Leipzig i september 1886 (Rugstad:54, Vollestad 2005:46). Halvorsens store framskritt og Brodskys begeistring for sin norske elev bekreftes til fulle i flere brev fra ham til deres felles venn Iver Holter, som nå hadde forlatt Bergen for å etterfølge Johan Selmer som dirigent for Musikforeningen i Kristiania. Til Holter skrev Sinding 26. oktober:

Jeg sender Dig idag nogle ord i anledning af vor fælles ven violinisten Halvorsen. Skulde det ikke lade sig gjøre at lade ham spille i musikforeningen engang i vinter? Han er tydeligvis et ganske ualmindeligt violintalent, som efter min mening for enhver pris burde understøttes. Om han får anledning til at optræde hjemme i vinter for at vise sig, tror jeg, han måtte være selvskreven til det stipendium som er ledigt efter [Gustav] Lange. Efter alles sigende har han gjort utrolige fremskridt, siden han kom herved, og er nu efter opfordring af Brodsky gåt ind i konservatoriet med *fri-plads*. Det vil være stor skade, om han ikke kan blive her længere tid. Men sagen måtte ordnes slig, at enten musikforeningen betalte reisen for ham, eller at reisepengene (frem og tilbage hid) blev ordnet på en anden måde. Jeg er sikker på, Du gjør en god gjerning både for Halvorsen og det fremtidige musikliv hjemme, om Du kan få arrangeret dette.

Ifølge forskriftene var Konservatoriets formål «dem Schüler Gelegenheit zu geben, sich mit allen den Fächern, deren Kenntniss dem gebildeten Musiker nöthig und unerlässlich ist, gründlich bekannt zu machen und sich in denselben theoretisch und praktisch auszubilden» (s. 3 f.). De teoretiske disiplinene omfattet harmonilære, form- og komposisjonslære samt musikkhistorie og -estetikk (s. 7 f.), men Halvorsens vitnemål etter et snaut halvårs studier, som er gjengitt i faksimile neste side, viser at han bare deltok i sistnevnte fag, Oscar Pauls «Vorträge über Geschichte und Aesthetik der Musik». I hovedkurset, «Theorie der Musik und Composition», har læreren Salomo Jadassohn bare skrevet inn den korte kommentaren «Kam nicht!» Det innebærer at den framtidige komponisten Halvorsen – akkurat som i Stockholm – ikke møtte til undervisningen. Det er ikke godt å si hvilke grunner han hadde til å utebli,* og vi vet ikke om han kan ha møtt opp i begynnelsen av semesteret. Kanskje kan han ha fryktet eller erfart at undervisningen også her lå på et elementært plan, i alle fall det første året, og derfor ville føles mer eller mindre bortkastet nå da han var fullstendig oppslukt av fiolinspillet med Brodsky og de mange konsert- og operaopplevelsene i Leipzig? Dessuten var teoriundervisningen i motsetning til instrumentalutdanningen normert til tre år for mannlige studenter (to år for de kvinnelige), og Halvorsen visste fra første stund at han neppe ville få råd til å bli så lenge som tre år i Leipzig, om han var frielev aldri så mye. Å forsørge seg gjennom spilleoppdrag, som i

* «Jadassohn hadde ingen høy stjerne hos Sinding,» skriver Per Vollestad, som antyder at Sinding kan ha «gitt den yngre kollegaen et og annet tips angående undervisningen ved konservatoriet» (Vollestad 2005:47).



Faksimile av Halvorsens vitnemål etter et halvt års studier ved konservatoriet i Leipzig (HML)

Stockholm, var utelukket, for konservatoriets disiplinærreglement tillot ikke studentene «an irgend einem öffentlichen Orte, wo es auch sein möge, weder im Orchester, noch als Solospieler ... auf[zu]treten» (Konservatoriets forskrifter:13).

I likhet med teoriundervisningen lot heller ikke de praktiske disiplinene «Gesang» og «Pianofortespiel» til å interessere Halvorsen noe videre. Til å begynne med møtte han riktignok opp til pianotimene med Alois Reckendorf, som i vitnemålet 15.mars 1887 skrev: «Hatte sich wohl bisher autodidaktisch mit Clavier beschäftigt, das Material war wenigstens ungeordnet genug und es mußte erst eine gewisse Ordnung gemacht werden.» Reckendorf kom imidlertid ikke langt i bestrebelsene på å skape en viss orden i Halvorsens pianospill, for – som det er tilføyd på vitnemålet – «Herr H. blieb aber, einer Verletzung an der rechten Hand wegen, bald weg». Den omtalte skaden var neppe alvorlig og var nok snarere et kjærkomment påskudd for å slippe unna pianotimene for godt. Til sangtimene med Heinrich Klesse møtte han ikke opp i det hele tatt.

Om konservatorieeleven Halvorsen ikke benyttet seg av anledningen til å skaffe seg en allsidig musikkteoretisk skoling, var han desto flittigere i de disiplinene som hadde med fiolinspill å gjøre. Halvorsen hadde «einen schönen Ton, gute Technik und spielt sehr musikalisch», lød vitnemålet, der Brodsky også vurderte ham som «Sehr begabt und weit vorgeschritten» og roste ham for å være «musterhaft im Fleiße» (HML). Brodsky visste også å verdsette at Halvorsen var «Sehr erfahren im Orchesterspiel» og lot ham derfor bli «konzertmester i konservatorieorkestret» (H:10), som han selv dirigerte. Orkesteret inngikk i konservatoriets undervisning i «Ensemblespiel» og var først og fremst aktivt under vintrens offentlige eksamenskonsserter («Hauptprüfungen»), som vi skal komme tilbake til under.

Det ble også undervist i «Kammermusik», der en annen av konservatoriets fiolinlærere, «den gamle godslige prof. [Friedrich] Hermann» (H:10), var ansvarlig lærer. Et viktig forum for kammermusikken ved konservatoriet var de tidligere nevnte aftenunderholdningene, og det gikk ikke mange ukene før Halvorsen fikk opptre her. Den 26.november spilte han 4.fiolin i Ludwig Maurers *Symphonie Concertante* for fire fioliner (MW¹⁶/12:634), mens han 11.desember var primarius i Gades Strykeoktett (MW¹³/1 1887:30) og 4.februar spilte 2.fiolin i Friedrich Kiels «Walzer-Cyklus» for strykekvartett (MW²⁴/2:113). Aftenunderholdningene fikk liten oppmerksomhet i pressen, som først og fremst betraktet dem som interne huskonsserter. Hermanns kommentar i vitnemålet viser i alle fall at Halvorsen «Auch auf dem Gebiete der Kammermusik ... sich ... vorträftlich bewährt [hat]» (HML), og i et brev til Holter 29.oktober 1886 fortalte Christian Sinding at

Hermann i likhet med kollegaen Brodsky var svært begeistret over å ha Halvorsen som elev:

Halvorsen ... er en pokkers talentfull fyr. Både Brodsky og Hermann setter ham overordentlig høit. Hermann finder sogar, «at det er en ære for konservatoriet, at have slig en elev». Får han anledning til at udvikle sig rolig..., vil han upåtvilelig komme meget langt.

I tillegg til samspillet med medelevene har Halvorsen seinere fortalt at han ofte «spillet ... med i Gevandhauskoncertene under Reinecke» (H:10). Det var ikke snakk om noe lønnet engasjement i det berømte orkesteret, men Halvorsen nøt godt av det nære og fruktbare samarbeidet det alltid hadde vært mellom konservatoriet og Gewandhaus-orkesteret. Både Reinecke og mange av musikerne var samtidig tilknyttet konservatoriet som lærere, og det var derfor nærliggende å la de beste konservatorieelevene spille med i orkesteret som en del av undervisningen i ensemblespill. I konservatoriets forskrifter av 1876 heter det således: «Um sich im Orchesterspiel zu üben und zu vervollkommen, werden die dazu befähigten Schüler auch bei Aufführungen ... in den Gewandhaus-Concerten ... mitzuwirken veranlasst werden» (NMS, T 3072:9, § 5).

Den 62 år gamle Carl Reinecke, som hadde dirigert Gewandhaus-konsertene helt siden 1860, var viden kjent for sitt konservative repertoarvalg. Han dyrket Beethoven, Mendelssohn og Schumann, og blant nyere komponister dominerte konservative musikere som Bruch, Reinecke selv og en rekke i dag nesten helt glemte navn (→ kronologi). Til og med Brahms hadde til å begynne med vanskeligheter med å få innpass hos Reinecke, som bare ved spesielle markeringer lot seg presse til å dirigere musikk av Liszt og Wagner (Alfred Richters erindringer, gjengitt i Forner:47f.). Musikk av utenlandske komponister fikk man sjelden høre; at Reinecke 3. februar 1887 satte sin tidligere komposisjonselev Griegs Holberg-Suite på programmet (CS til EG ¹⁴/2, MW ¹⁷/2:96), må regnes som et unntak som bekrefter regelen. «Gud ved, hvordan de holder det ud at file videre på disse kjedelige gamle greierne,» utbrøt Sinding i et brev til Edvard Grieg 5. oktober 1887. Halvorsen var hele livet var en stor beundrer av Wagner og Liszt, og til Griegs store sorg ble han aldri i stand til å elske Schumanns musikk (EG til AB ²⁰/81906, EG til JH ⁶/121901). I sin daværende situasjon følte han seg likevel som i himmerike når han fikk lytte til og sågar spille med i et orkester av Gewandhaus-orkesterets format. I ettertid fikk også Halvorsen et atskillig mer kritisk forhold til den musikken han «frådset i» under studietida i Leipzig. I et brev til Edvard Grieg 18. desember 1895 ønsket han seg i alle fall tilbake til Gewandhaus, «nu som man har fået ører at høre med»!

Vi vet dessverre ingen ting om hvor mange og hvilke av Gewandhaus-konsertene Halvorsen tok del i, for på vitnemålet, der Reinecke har undertegnet som Halvorsens lærer i «Ensemblespiel», er det bare skrevet «Kam» (HML). Uansett kan vi regne det som sikkert at han overvar de aller fleste, også når han ikke spilte med i orkesteret, for som konservatorieelev hadde han «freien Zutritt ... zu den ... General-Proben der ... 22 *Gewandhaus-Concerte*, ... in der Regel auch zu den *Kammermusik-Aufführungen* ... im Gewandhause (MW⁸/7 1886). Ved de før omtalte kammerkonsertene, som vekselvis ble gitt av Brodsky- og Petrikvartettene, førte den frie adgangen til at konservatorieelevene ofte utgjorde «die Majorität des Auditoriums». Deres spontane, «ungemessene Beifallsbezeugungen», ikke minst når deres lærer(e) var blant de utførende, falt ikke alltid i god jord hos resten av publikum (MW⁹/12 1886:620 og ³⁰/12 1886:7).

Selv om de såkalt «nytske» komponistene sjelden kom til orde i *Neues Gewandhaus*, fikk Halvorsen god anledning til å gjøre seg kjent med musikk av Liszt, som døde i Bayreuth 1. august 1886. I forbindelse med dødsfallet foranstaltet *Liszt-Verein* flere minnekonsserter i Leipzig, bl.a. 22. og 23. oktober, da Nikisch dirigerte operaorkesteret i store verk som *Faust*- og *Dante*-symfoniene. Dessuten gikk både Nikisch og Mahler i bresjen for Wagner ved Leipzig-operaen, der vinterens store operabegivenhet utvilsomt var Wagners enorme operasyklus *Der Ring des Nibelungen*. Halvorsen rakk å få med seg de to første delene, *Das Rheingold* og *Die Walküre*, før han forlot Leipzig i midten av mars. Da han var tilbake i Leipzig neste vinter, kunne han overvære hele syklusen, en sjanse han neppe lot gå fra seg (→kronologi).

I sine erindringsnotater gav Halvorsen svært få opplysninger om hva han gjorde utenom konservatoriet dette første året i Leipzig, bortsett fra at han «foruten at dyrke musiken var ... svært livlig billardspiller» (H:10). Her fant han «en ligesindet kollega» i fiolinisten Arve Arvesen, som i likhet med ham selv hadde vært elev av Gudbrand Bøhn i begynnelsen av 1880-åra. Arvesen var fem år yngre enn Halvorsen, men var kommet til Leipzig ett år tidligere og blitt elev av Friedrich Hermann ved konservatoriet. Andre norske konservatorieelever var Georg Washington Magnus, Olaf Paulus, Hilda Opsahl, Camilla Jacobsen og Borghild Holmsen, som alle ble immatrikulert samme år som Halvorsen. Året etter kom også Hjalmar Borgstrøm (ifølge elevliste i jubileumsskriftet «Das Königliche Conservatorium zu Leipzig 1843–1893», NMS US⁸T 111:65–72; de fleste nevnes også i H:10).

Til Halvorsens norske bekjentskapskrets i Leipzig hørte dessuten den allerede nevnte Christian Sinding, som for lengst var ferdig med de egentlige musikkstudiene sine, men som i likhet med mange andre norske kunstnere hadde

1.5 Studietid i Leipzig

søkt ut for å få impulser fra større kunstneriske forhold (Vollestad 2005:46–50). I begynnelsen av Leipzig-oppholdet høsten 1886 fullførte Sinding sin Fiolin-romanse i e-moll, op.9 (Rugstad:64), som Halvorsen straks øvde inn og framførte på konserter våren 1887. I erindringsnotatene mintes han:

Med Sinding var jeg også ofte sammen. Jeg beundret hans komposisjoner fra den tid, Drachmans sangene [op. 4], kvintetten [op. 5], de katolske sange o.s.v. Trodde han skulle føre vor nationale musik endnu videre enn Svendsen og Grieg. Imidlertid har tiden vist at hans Wagnerbeundring har ført ham langt bort fra det personlige og karakteristiske i hans første verker (H:10).

At Halvorsen i likhet med mange andre komponister følte behov for å markere en viss avstand til sitt ungdomsideal på sine eldre dager, henger nok dels sammen med at deres personlige forhold i årenes løp var blitt heller kjølig. Som vi skal komme tilbake til i kapittel 5.3, kan det likevel spores en ikke ubetydelig Sinding-innflytelse i Halvorsens musikk så seint som i hans tredje symfoni, fullført 1928.

Foreløpig farvel med Leipzig

Den 23. februar, ved den første av konservatoriets offentlige «Hauptprüfungen» i 1887, avla Halvorsen eksamen i kammermusikkspill. Som 11. desember var han primarius ved oppførelsen av Gades strykeoktett, ifølge kritikerne «eine bis auf einige ganz unbedeutende Intonationsschwankungen vorzügliche ... Wiedergabe» (signaturen «K.» i *MW* 3/3:125), der musikerne «legten lautes Zeugniß ab für regsamen Studienfleiß» (*LMK* 15/3:52). *Neue Zeitschrift für Musik* brakte 9. mars en noe lengre omtale av utførelsen (s. 107):

In der ersten [Hauptprüfung] handelte es sich um kammermusikalisches *Ensemblespiel* und Sologesang, nach beiden Richtungen traten mancherlei erfreuliche Ergebnisse zu Tage. Wenn in dem *Gade'schen* Streichoctett noch einiges zu wünschen übrig blieb bezüglich der Tongleichheit, so muß den an der Ausführung beteiligten Herren ... gleichwohl das Zeugniß ausgestellt werden, daß sie an ihre Aufgaben mit Liebe und Begeisterung herangetreten waren.

Ikke bare i kammermusikk, men også i orkesterspill avla Halvorsen eksamen denne våren. Med Brodsky som dirigent og Halvorsen som konsertmester spilte konservatorieorkesteret ved femte «Hauptprüfung» 12. mars symfonier av Mozart og Beethoven, samt en ouverture av Weber. Bortsett fra å påpeke noen upresisheter, roste *Musikalisches Wochenblatt* 24. mars orkesteret for «die spontane Frische und Begeisterung, mit welcher die jugendlichen Truppen vorgingen, die schöne Tonqualität ... und die von Anfang bis Ende fast ungetrübte Reinheit der Stimmung» (s. 161). Om Halvorsen ikke er nevnt spesielt i forbindelse med noen

av de to eksamenskonsertene, kan vi merke oss hvordan de ensemblene han ledet, både oktetten og orkesteret, ble rost for ekte spilleglede og musikalitet.

I tillegg til disse konsertene akkompagnerte orkesteret også ved fjerde og sjette «Hauptprüfung», som begge var viet solistiske opptredener. Antakelig rakk Halvorsen så vidt å få med seg den siste av dem før han rundt midten av måneden vendte nesa hjemover mot Norge. Inskripsjonsprotokollen for konservatoriet viser i alle fall at han ble utskrevet 14.mars (HML), og det tidligere nevnte vitnemålet hans er datert dagen etter, 15.mars. I tillegg til vitnemålet hadde Brodsky 12.mars gitt Halvorsen en fyldig, rosende attest (vedlagt JH til HL 28/3 1889, også gjengitt i H:18):

Herr Johan Halvorsen hat bei mir im Laufe eines Jahres anfangs Privat– später Conservatoriums Unterricht genossen. Nach meinem dafür halten, hat Hr. Halvorsen für die Musik überhaupt und für das Violinspiel insbesondere eine grosse Begabung und ist auch schon sehr weit technisch wie musikalisch vorgeschritten. Kann Hr. Halvorsen noch 1–2 Jahre in Leipzig weiter studieren, so wird er ohne Zweifel ein höchst bedeutender Künstler wie Musiker werden. Über Fleiss und Fortschritt kann ich meine höchste Zufriedenheit aussprechen. Sein Benehmen war musterhaft.

Utformingen av attesten levner ingen tvil om at den var skrevet for å styrke Halvorsens kandidatur ved den forestående tildelingen av kunstnerstipend fra det norske Kirke- og undervisningsdepartementet.* Det lånet Halvorsen hadde tatt opp i Bergen våren før, må ha tatt slutt etter nærmere ett år i Leipzig, og uten stipend var det høyst usikkert om han ville være økonomisk i stand til å fortsette studiene i Leipzig. Noen stipendtildeling kunne han imidlertid ikke ta for gitt, for det var mange kvalifiserte søkere.

Sensasjonell debut i Kristiania våren 1887

Da Halvorsen rundt midten av mars satte kursen for Norge og Kristiania, hadde han ikke optrådt i hovedstaden siden han medvirket ved Hilda Sjöbergs konsert i desember 1883. Bare de færreste innen Kristianas musikkliv kan ha forbundet noe som helst med navnet Johan Halvorsen. Heldigvis hadde han enkelte støttepillere, framfor alle Musikforeningens dirigent Iver Holter, hans gode venn og nære samarbeidspartner fra Bergen. Som vi har sett, hadde Christian Sinding høsten før på det innstendigste anbefalt Holter å engasjere Halvorsen som solist i Musikforeningen (→ s. 137). Opptredenen ble fastsatt til sesongens siste konsert i Logen 2.april, og i et brev til Holter 16.januar kunne Sinding fortelle at Halvor-

* RAO mangler dessverre alle stipendsøknader for perioden 1883–88, men at Halvorsen søkte, går fram både av et brev til broren Rolf 26/2 1889, der han henviser til «den gamle ansøgning», og i brevet fra Sinding til Holter 26/10 1886, sitert s. 110.

sen som hovednummer hadde bestemt seg for å framføre Beethovens fiolin-konsert, som han også skulle gjennomgå i orkestertimen på konservatoriet. Av mindre stykker var han solist i en «Scherzo» av Franz Ries og den nevnte fiolinromansen av Sinding.

På konsertdagen brakte *Morgenbladet* en fyldig forhåndspresentasjon, som refererte rosende omtaler av Halvorsens spill, gjorde rede for hans studier i Leipzig og påpekte Brodskys gode attest. Dessuten går det fram at han allerede noen dager før konserten hadde hatt stor suksess med å spille for en mer lukket forsamling, «Kvartetforeningen», av Kr. Fr. Brøgger beskrevet som en «musikalsk mannfolkforening ... av ca. 60 venner og bekjente som selv forbeholdt seg godkjenningen av nye medlemmer» (Brøgger:57). Konserten i Musikforeningen gikk over all forventning og ble ifølge anmelderen i *Dagens Nyheder* så avgjort en suksess:

Om ham [Halvorsen] kan der med Rette siges, at han kom, saa og vant. En større Succes kan Logens Annaler vel neppe opvise, naar det gjælder En af vore Egne. Og han vandt med Rette, thi han har mange Betingelser for at blive en 1ste Rangs Kunstner. Hvad vi først og fremst vil have fremholdt, er den sjældne Evne, han har til at lade Violinen synge. Det er en Sangbarhed i hans Tone, som er forunderlig vakker, ligesom den er usigelig ren og klar og noksaa kraftig. Hertil kommer et nobelt og intelligent Foredrag, en allerede temmelig udviklet Teknik og en samtidig smuk og kraftig Bueføring. Han klarede det svære Parti med virkelig Glands og høstede stormende Bifald og flere Fremkaldelser.

En litt mer nyansert kritiker påpekte at man fortsatt kan merke eleven i Halvorsens spill, men – som han tilføyde – «hvorfor skulde man ikke det,» så lenge «det ægte kunstneriske, det selvmeddelende, er over hans intelligente og tiltalende Spil» (H:20 f.)? *Dagbladets* musikkmedarbeider var fortsatt Johannes Haarklou. I motsetning til sine kritikerkolleger hadde Haarklou fulgt Halvorsens utvikling helt fra han var en 12 år gammel fløytist i Drammen (→ s. 65), og de hadde også spilt sammen i Sandefjord et par år før (→ s. 120). Haarklou var velkjent for sine sarkasmer, men denne gangen ble de rettet mot sangerinner i sin store alminnelighet. Halvorsen fikk derimot positiv omtale:

Af og til fremstiller der sig en Violinspiller hos oss. Det er mangfoldig Gange morsommere, end naar Tribunen velsignes med en liden Sangerinde, som har været der og der og tror, hun kan noget. De indfinder sig noksaa beskedent disse Violinister, de har arbejdet meget mere med sin Kunst, og sætter meget mere ind paa den. Hr. Johan Halvorsen spille i Lørdags Beethovens Konsert for Violin med Orkester. Man forstod strax, at der her var noget, uagtet det forekom os, at han ikke gjorde saa god Fyldest for sig i 1ste Sats, som det senere viste sig. Han lagde for Dagen en rolig, sikker Intelligents, en fin nobel Eleganse i Spillet og solid teknisk Dyktighed, – der var Varme i hans Spil og Glans over Tonen. Halvorsen lover at blive «Kunstner». Naar han kan faa sig en rigtig god Violin og et par Aar til, tør vi nok love for, at han skal blive hørt med endnu større Bifald end dennegang.

Konserten må regnes som en milepæl i Halvorsens solistkarriere; fra å være et så godt som ukjent navn for publikum i Kristiania, ble han en av dets store yndlinger. Suksessen, som også Holter og Musikforeningen hadde sin del av æren for, førte til at konserten med enkelte programforandringer ble gjentatt i Christiania Theater 16.april. Noen kritikere hadde klaget over lengden på den første konserten, så av fiolinkonserten framførte Halvorsen denne gangen bare 1.sats, i tillegg til kortere solonummer fra det rike solistrepertoaret sitt. Gjentakelseskonserten ble om mulig en enda større suksess enn den foregående. Halvorsen spilte visstnok «endnu sikrere og mere beaandet» (*H:20*) og «med mere Nerve end ved sin Optræden i Logesalen» (*Afp*), og publikums respons var så overveldende at han måtte gi Schuberts «L'Abeille» *da capo*. Direkte negative røster fantes heller ikke etter denne konserten, men nok en gang skulle en anmelder påpeke Halvorsens ikke helt gode fiolin:

Jeg beklager blot, at han [Halvorsen] skal være nødt til at spille paa et Instrument der har saa liden Rigdom i Tonen og dertil gnisser saaledes under Strøgene, at navnlig de finere Pianosteder faar et høist uheldigt Akkompagnement. Det synes at maatte være en Opgave for vore Mæcenater ialdfald, at skaffe denne uomtvistelige Begavelse et ordentlig Instrument (*H:21*).

Ettersom Halvorsen knapt hadde penger til å fortsette studiene, ville det å skulle skaffe seg et virkelig bra instrument naturligvis medføre en utgift han overhodet ikke var i stand til å dekke på egen hånd. Noen mesen meldte seg imidlertid ikke. Instrumentproblemene skulle ikke bli løst før han sommeren 1891 besøkte St.Petersburg, der en russisk mesén ble så begeistret for spillet hans at han spontant forærte ham en Rogeri-fiolin (*Rev* 17/3 1894).

Halvorsen hvilte ikke på sine laurbær etter suksessen ved Musikforeningens konserter. Den 1.mai gav han i samarbeid med «Warmuth's Concertbureau» for første gang en egen konsert i Kristiania, en folkekonsert i Festningens gymnastikksal. I tillegg til å gjenta en del av de kortere suksess-numrene fra de foregående konsertene, spilte han her Griegs Fiolinsonate nr.1 i F-dur, 1.sats av Mendelssohns fiolinkonsert, Saint-Saëns' bravurstykke «Rondo capriccioso» og som ekstranummer en masurka av Wieniawski. Ellers bidrog Barbara Larssen med sanginnslag, og begge ble akkompagnert av Ragna Goplen. Også denne konserten ble en stor suksess og samlet et «nogenlunde godt Hus» (*Afp*), som sikkert bidrog med et kjærkomment tilskudd til Halvorsens slunkne lommebok. Mens de fleste kritikerne nøyde seg med å gjenta den nærmest uforbeholdne rosen fra de forrige konsertene, er det atskillig mer interessant å lese den fryktete Otto Winter-Hjelms kritikk i *Aftenposten*, som understreker det uferdige i spillet hans og også har andre innvendinger:

1.5 Studietid i Leipzig

Hr. Halvorsen befæstede yderligere de ved hans tidligere Optræden vakte Forhaabninger om, at der i ham er Stof til en meget betydelig Violinvirtuos. Til *St. Saëns* «*Rondo Capriccioso*» naar vel hverken hans Teknik op i Bravour og Afslebenhed og heller ikke hans Opfatning i sin Humor; men i de andre Numere ... gjorde hans friske Strøg og faste Greb sig meget fordelagtig gjældende, ligesom de vidnede om allerede god Bund for en tilkommende fuldmoden Bravour.

Med Frk. *Goplen* foredrog han *Griegs* Sonate i F-dur for Violin og Piano, der af begge blev gjengivet med megen Finhed i de to første Satser; men den brillante Finale, der i teknisk Henseende ikke lod noget tilbage at ønske i Udførelsen, vil ikke behandles med det vilkaarlige Tempo rubato, hvori den blev holdt; netop de Steder, der blev spilt hurtigst, skal have en bred og festlig Tone.

At Halvorsen ennå ikke var «ferdig» som fiolinist er innlysende, ellers ville han heller ikke hatt noe behov for å reise tilbake til Leipzig for å fortsette studiene. Winter-Hjelms innvending mot den musikalske tolkingen kan godt ha sammenheng med en egenrådlig og selvbevist holdning hos den unge kunstneren, egenskaper som kunne komme godt med for en framtidig dirigent og komponist. Etter de fleste kritikkenes å dømme, er det i alle fall tydelig at Halvorsens musikalske ressurser strakte seg langt utover det rent tekniske og bravurmessige, og følgende aviskommentar gir en fin oppsummering av Halvorsens daværende kunstneriske standpunkt:

Der er over hans Fremtreden en behagelig Sikkerhed, noget i god Forstand Selvbevidst, der gjør, at man sidder trygt og lytter til hans baade saa friske og saa bløde Toner. Her er allerede meget mere end en under Møie og Anstrængelser tilkjæmpet glat Virtuosfærdighed, – der er Sang og Sjæl i hans Instrument og en velgjørende Ro og prunkløs Naturlighed i hans Foredrag, som ikke kan andet end indtage Publikum for ham (kritikk fra Kristiania-konserten 1/5, sitert i *DrBl* 4/9).

En fellesnevner for Kristiania-kritikkene er at de alle i større eller mindre grad la vekt på hvordan Halvorsens spill gikk langt utover ytre faktorer, at det bestod av langt mer enn tillært og innøvd virtuosferdighet. De gav dessuten en klar indikasjon på hvilken enorm utvikling han må ha hatt som fiolinist i løpet av sitt studieår med Brodsky i Tyskland. Fra Leipzig skrev Christian Sinding til Holter 1. mai:

Hvordan går det med Halvorsen? Har han utsigt til stipendium? Det vil være stor synd, om han ikke kan komme hid igjen næste år. Han har en stilling her, som ikke let kommer tilbake, og roses slig på alle kanter, at det er rent utroligt.

Både Sinding, Holter og Halvorsen selv håpet at publikumssuksess og kritikerros ved Kristiania-konsertene ville føre til et positivt svar på stipendsøknaden til departementet. Desto større ble nok skuffelsen da avslaget kom i begynnelsen av juni, men Halvorsen var ikke den som gav opp. I håp om at de skulle innbringe ham nok penger til å fortsette fiolinstudiene hos Brodsky, planla han nå å gi en rekke konserter hjemme i Norge i løpet av sommerhalvåret.

Konsserter i Norge sommerhalvåret 1887

Halvorsens siste opptreden i Kristiania våren 1887 var atter i «Kvartetforeningen», som 12.mai arrangerte sin årlige «Soaré med Damer». Her medvirket Halvorsen som primarius i Mendelssohns strykeoktett, og akkompagnert av Ragna Goplen framførte han Faurés første Fiolinsonate i A-dur, op. 13 (Brøgger:75). Deretter drog han til hjembyen Drammen, der han assistert av Hildur Schirmer og Christian Cappelen gav konsert i teateret 15.mai. Programmet bestod stort sett av et utvalg av det han hadde spilt ved konsertene i Kristiania, bl.a. 1.sats av Beethovens fiolinkonsert. I tillegg hadde han for første gang Ole Bulls norske rapsodi «Et Sæterbesøg» på programmet. Dette svært nasjonalromantiske verket, som dessverre er det eneste fullstendig bevarte av flere liknende rapsodier av Bull, var et par år tidligere blitt utgitt posthumt av Bulls sønn Alexander, men det skriver seg helt tilbake til det store tablået rundt Tidemands og Gudes maleri «Bruddefærden i Hardanger», som ble framført i Christiania Theater i 1849. Av det store publikum er «Sæterbesøget» utvilsomt mest kjent på grunn av cantabile-delen med Bulls egen melodi «Sæterjentens Søndag», men det som musikk-historisk gjør verket mest interessant, er den nær autentiske bruken av gangar- og hallingmotiver og dertil hørende spillestil fra hardingfeleslåtter. Som vi skal komme tilbake til, kan dette seinere ha vært en avgjørende impuls for en del av Halvorsens egne nasjonalfargete komposisjoner.

Etter Drammens-konserten, som fikk meget rosende omtaler i den lokale pressen, kunne Halvorsen unne seg en lang og velfortjent sommerferie. Den ble bl.a. tilbrakt i Stavern [Fredriksværn], der han og broren Rolf oppholdt seg i juli. Deretter reiste han inn til Kristiania for å treffe Martin Knutzen, som nettopp var kommet hjem fra et toårig studieopphold ved musikkhøgskolen i Berlin, der han 23.juli med stor suksess hadde spilt Beethovens «Keiserkonsert» i *Akademie der Künste* (Martin Knutzens utklippsbok, *DrT* 6/9). De to ungdomsvennene hadde muligens truffet hverandre i Tyskland, og nå, da de begge var i pengeknipe, planla de en felles konsertturné. Den 2.august beskrev Halvorsen planene i et brev til søsteren Marie:

Turen kom til at omfatte følgende byer. Drammen, Moss, Laurvig [Larvik], Sandefjord, Fredriksværn [Stavern], Porsgrund, Fredriksstad, Fredrikshald [Halden] og Strømstad. Vi reiser antagelig i neste uke og idag har vi fotografert os isammen hos Szacinsky i stort kabinet. Jeg holder på at øve av alle kræfter nu da ser du for at komme i vigør igjen... Martin Knutzen er akkurat den samme som før. Det var meget morsomt at træffe ham igjen og vi har allerede spilt isammen.

Dette var store planer, men uvisst av hvilken grunn ble bare en brøkdel realisert. Bortsett fra i Drammen og Moss, der de gav konsserter hhv. 6. og 20.september,

har det ikke vært mulig å finne spor av noen konserter i de aktuelle lokalavisene. Programmene bestod for Halvorsens del stort sett av ting han hadde spilt tidligere, bl.a Mendelssohns fiolinkonsert. Både i Drammen og Moss trakk de unge kunstnerne mye publikum, og lokalavisene var fulle av lovord, både før og etter konsertene. Kritikerens i *Moss Tilskuer* 22. september var særlig begeistret for «Ole Bulls Sæterbesøg, hvis Fortolker [Halvorsen] lod denne Kompositions mange stemningsfulde Melodier faa den rette nationale Farve». Han gratulerer «Kunstneren med at have dette Numer paa sit Repertoire, naar han giver det med en saadan begeistret Opfatning som den igaarftes».

Den 1.oktober opptrådte Halvorsen igjen i Kristiania. Sangeren Dagmar Bosse [g. Sterky / Møller], som i disse dagene var gjest ved Christiania Theater der hun framførte operautdrag i kostyme, gav i samarbeid med Warmuths konsertbyrå en egen konsert i Logen. Her medvirket Halvorsen i samspill med ingen ringere enn Agathe Backer Grøndahl, som hadde vært Martin Knutzens lærer. Sammen framførte de Beethovens Kreutzer-sonate, et verk Halvorsen uten noen nevneverdig suksess hadde spilt i Bergen to år før, og siden latt ligge. I en helt annen grad enn de fleste typiske bravurstykker er Kreutzer-sonaten et verk som fordrer en intens konsentrasjon og felles innlevelse av såvel fiolinist som pianist. Kanskje var det muligheten til å spille sammen med en pianist av virkelig format som fikk ham til å ta verket fram igjen? Agathe Backer Grøndahl hadde framført verket en rekke ganger, bl.a. sammen med Halvorsens tidligere lærer, Gudbrand Bøhn. Samspillet med Halvorsen må ha virket inspirerende på henne og vice versa. Publikum var begeistret, og ifølge enkelte kritikere tok de nærmest luven av konsertens egentlige hovedattraksjon. Utførelsen var kjennetegnet av «en teknisk Klarhed, en Stemning og et Liv i alle tre Satser, der gjorde dette Nummer til Aftenens interessanteste,» og «Halvorsen godtgjorde ved denne Leilighed yderligere sit betydelige Talent og sin gedigne kunstneriske Udvikling» (*Mbl*^{3/10}). Ved konserten spilte Halvorsen også Bulls «Sæterbesøget», der han «lagde ... for Dagen, at han med udpræget Held arbeider sig fremad til at blive en fremragende Kunstner. Han blev stormende applauderet og gjentagende fremkaldt» (signaturen «C.» i *NI*^{3/10}).

Halvorsens mange opptredener dette sommerhalvåret hadde artet seg som det reneste triumftog, og om den kunstneriske suksessen ikke hadde gitt den økonomiske uttellingen han hadde håpet på, var han likevel fast bestemt på å dra tilbake til Leipzig. I et siste forsøk på å skaffe flere midler til de videre studiene, planla han like før avreisen til Tyskland å gi konserter i Bergen og andre byer på Vestlandet (*NiT*^{16/10}). Det har ikke vært mulig å påvise konserter andre steder enn i Bergen, men der holdt han til gjengjeld tre konserter rundt midten av

måned. Avisene brakte fyldige forhåndsomtaler, der det ikke legges skjul på Halvorsens hensikt med å besøke byen. Således skrev Vetlesen i *Bergens Aftenblad* 10. oktober:

Hr. Halvorsen agter at fortsætte sine Studier i Leipzig, naar han har spillet her. Ligeoverfor en saadan Begavelse er der den kraftigste Opfordring til at hjelpe videre frem paa en Bane, der er saa fuld af Savn og Selvfornægtelser som den unge Kunstners uden Midler. Vi nærer ingen Tvil om, at Bergens Musikvenner nu som før vil vise sig rede til at støtte lovende Kunst ved fuldtalligt Fremmøde paa Koncerten imorgen.

Dessverre skulle publikum bli alt annet enn fulltallig ved den første konserten 11. oktober, da han akkompagnert av Helene Sontum igjen framførte hele Mendelssohns fiolinkonsert. Heller ikke neste konsert, som ble holdt i samarbeid med den store finske sangeren Ida Basilier-Magelssen to dager seinere, var «saa godt besøgt, som man skulde have ventet» (*BT* 14/10). Ved den siste konserten i Bergen, 16. oktober, medvirket foruten Sontum og Basilier-Magelssen også komponisten Per Winge, som høsten før hadde etterfulgt Iver Holter som HARMONIENS dirigent. Frammøtet var bedre her, men *Bergens Tidende* skrev likevel:

Hr. Johan Halvorsens Folkekoncert var nogenlunde godt besøgt, men en væsentlig Hjælp til hans videre Ophold i Udlandet har den neppe bragt ham. Man faar haabe, at der ad anden Vej vil blive tilvejebragt Midlerne dertil. Han er jo en saa begavet og meget lovende Kunstner, at det vilde være højst beklageligt, om han nu skulle stanses i sin Udvikling af Mangel paa de nødvendige materielle Midler.

Om Bergens-konsertene totalt sett gav et skuffende økonomisk resultat, hadde Halvorsen sikkert glede av å demonstrere sine musikalske framskritt for både publikum, kritikere, kreditorer og gamle venner. Rosende kritikker i alle byens aviser levner heller ingen tvil om at «Hr. Halvorsen eier alle Betingelser for at blive en Violinist af høi Rang», men skuffelsen over det dårlige publikumsfram-møtet hadde tydeligvis hatt en «noget deprimerende Indflytelse» på spillet hans ved den første konserten (*BAb* 14/10). Ellers framholdt alle kritikkene de store framskritt han hadde gjort siden sist han opptrådte i Bergen, halvannet år tidligere. I *Bergensposten* skrev Didrik Grønvold således 12. oktober:

Hr. Halvorsen har gjort store Skridt frem. Hans Tone er tiltagen i betydelig grad. Den er ædel og stilfuld, og det noget tynde, spidse Spil, som ofte kom frem i Forsiringer og Løb, har veget for en legende virtuosmæssig Færdighed, en frisk og fyldig Kunst, der smigrer og glæder Øret.

Ogsaa i Foredraget er der kommet nye Betingelser for Dagen. Violinen synger under hans Bue værmt og sjælfult, og han har megen Ild og Fart i sit Spil. Men her kan det i sin Almindelighed siges, at der foreligger endnu en Udvikling, hvis Afslutning vi er overbevist vil føre til det skønne Resultat, den fortjener.

Innimellom konsertene fikk Halvorsen også tid til å reise ut til Frants Beyer, som i et brev til Edvard Grieg 14. oktober gav noen høyst interessante betraktninger om Halvorsen og hans kunstnerkarriere:

I Eftermiddag kommer Halvorsen og Per Wings op paa Næsset. Jeg var forleden paa Halvorsens Konsert. Han spiller saa vakkert, gjennomnobelt og musikalsk, frit for alt Effektjageri o.s.v., og med stor Sikkerhed. Han er jo saa ung, at han endnu har en stor Udvikling for sig, men han har en sund Energi til Basis, som er god at bygge paa. Og saa er han en saa gjennemsund, barnslig (i bedste Forstand) god Natur, det vil sige han er Natur og ikke noget tilstelt. Naar du nu træffer ham i Leipzig, tror jeg du vil have stor Glæde af at være sammen med ham.

Edvard og Nina Grieg hadde for lengst forlatt Trolldhaugen og Bergen for vinteren. De befant seg i den bøhmiske kurbyen Karlsbad og skulle i likhet med Halvorsen tilbringe vinteren i Leipzig, der de leide en leilighet i Härtelstraße. «Gjennom Frants Beyer lærte jeg at kjende Edvard Grieg,» skrev Halvorsen i erindringsnotatene (H:10), og Beyers ytringer var utvilsomt ment som en introduksjon og en anbefaling av sin unge venn.

Vennskap med Grieg i Leipzig høsten 1887

Etter konsertene i Bergen reiste Halvorsen direkte til Leipzig, der han 26. oktober for andre gang ble innskrevet ved konservatoriet (ifølge inskripsjon og vitnemål datert ³¹/3 1888, begge i HML). Det gikk heller ikke mange dagene før han kontaktet Edvard Grieg, som 31. oktober skildrer deres første møte i et brev til Frants Beyer:

For nogle Dager siden havde vi Besøg af Halvorsen. Han gjør et ligefremt og godt Indtryk, hvad der glæder mig meget, thi jeg kunde nemlig ikke få Dine Udtalelser om ham og hans Breve til John [Grieg] tilat stemme rigtig sammen. Jeg håber at få Lejlighed tilat lære ham nærmere at kjende, hvad der imidlertid ikke er så ligetil, da vi ikke færdes på de samme Steder. Jeg tåler ikke de Leipziger Aftenkaféer og den Leipziger Mad, som hans lykkelige Mave kan fordøje. Måtte blot min Helbred komme...

Det ville vært forbausende om Halvorsen gjennom brevene til John Grieg hadde vært i stand til å gi noe spesielt godt inntrykk av seg selv overfor en tredjemann. Andre brev fra samme periode viser nemlig at han fortsatt slet med både språkføring og ortografi, og året før hadde han overfor broren Rolf beklaget seg over å ha «skrekkelig tungt nemme især for at lære norsk grammatik» (→ s. 63). Likevel må Halvorsens naturlige og lite tilgjorte væremåte straks ha vakt sympati hos romantikeren Edvard Grieg. Sympatien var gjensidig, og ved siden av undervisningen hos Brodsky og de mange store musikalske opplevelsene var det utvilsomt vennskapet med «selveste mester Edv. Grieg» som han «elsket og beundret

over alle» (H:10), som skulle få størst betydning for Halvorsen under dette andre oppholdet i Leipzig. Griegs «frykt» for at de ikke skulle få anledning til å treffes viste seg å være totalt ubegrunnet, og de skulle snart komme til å omgås nesten daglig.

Ikke bare i den personlige omgangen, men også som komponist, skulle Grieg snart få glede av det nye bekjentskapet. Høsten før hadde han komponert sin tredje fiolinsonate, i c-moll, men etter en gjennomspilling med Carl Rabe i Bergen sommeren 1887 var han svært misfornøyd (Benestad & Schjelderup-Ebbe 1980:240 f.). Nå var han i gang med å omarbeide verket (NG til HA 18/11), og Halvorsen var den første som fikk spille igjennom den nye versjonen av sonaten, noe Grieg svært tilfreds skildrer i et brev til Beyer 22. november:

Apropos, jeg nævnte Halvorsen. En prægtig Gut, jeg holder mere og mere af ham. Han var forleden Aften heroppe og spillede Sonaten igjennem med mig, og det gjorde han med så megen Varme og ægte Kunstnergemyt, at jeg fik et Anfald af Stolthed over at han var min Landsmand.

Grieg nevner det ikke selv, men Halvorsen har seinere påpekt at han ved denne anledningen ikke bare spilte igjennom den nye sonaten, men også gav komponisten en del nyttige tips, formodentlig om det fiolintekniske:

Brodsky ... kreerte Griegs c-moll violinsonate der [i Leipzig]. Men den første som spilte denne sonate var dog mig. Grieg kom en dag op på min hybel medbringende manuskriptet og vilde høre hvordan violinstemmen tog sig ut. Jeg tror at jeg var ham til lidt nytte dengang. Vi spilte sonaten et par gange igjennem og jeg var rent betaget over det skønne verk (H:10).

«Både Grieg og Sinding lærte på denne tid Brodsky at kjende,» skrev Halvorsen videre, og det var kanskje han som formidlet kontakt dem imellom, bekjentskap som skulle bli av største betydning både for Grieg og Sinding. Grieg hadde riktignok møtt Brodsky hos ekteparet Herzogenberg i Leipzig i 1884 (Gaukstad 1967:2 og 49), men først nå innledet de sitt nære, livslange vennskap. Sammen med Grieg spilte Brodsky igjennom den ferdig reviderte sonaten 22. november. De var begge svært begeistret, og allerede ved Brodsky-kvartettens kammerkonsert i *Neues Gewandhaus* 10. desember uroppførte de verket med stor suksess. I et brev til Beyer dagen etter skildrer Grieg både konserten og et etterfølgende selskap hos Max Abraham, innehaveren av Peters musikkforlag, «hvor også Halvorsen og Sinding var indbudne. Så gik det løs med Foreller og Champagne, Skåler og Taler. Abraham var en fortreffelig Vært, så Stemningen blev høj». Kort tid etter gav Abraham ut Griegs nye sonate, og ni år seinere skulle han også gi ut Halvorsens første større orkesterverk, *Vasantasena*-suiten (*Verk* 25). Halvorsen

mintes seinere Abraham som «en særdeles fin og elskværdig mand» som lot ham «se og læse Beethovens breve til forlaget» (H:10).

En som ofte sluttet seg til kretsen rundt Grieg, var Halvorsens medstudent Fritz Delius, som mange år seinere skulle bli en av Englands mest kjente komponister (fra 1902 med fornavnet forandret til Frederick). I Leipzig hadde han blitt en nær venn av Sinding, og han var ifølge Grieg «Norgegal», hadde «været 4 Gange i Norge, ligger på Hardangervidda i 14 Dage og mere i den Genre» (EG til FB 25/12). Ikke å undres over at de gav ham tilnavnet «Hardangerviddemanden». Halvorsen, som ofte måtte gå sulten til senga (H-H 11–17/3 1934:4), satte stor pris på Delius, som gjerne hjalp sine norske venner når det røynt på som verst økonomisk:

Med Griegs, Sinding og Delius var jeg daglig sammen. Vi spiste middag på «Panorama» og tog altid efterpå en Whist. Dette kortparti blev forøvrigt foregivet og det har sin interesse av den grund, at både Sinding og Delius siden dengang har fått et verdensnavn. – Delius havde mange gode sider. En av dem var at han ofte inviterte os til sig – naturligvis var ‘os’ Griegs – og trakterte med de herligste ting. Dertil var han snil til at låne os penger. Vi var i konstant pengeknipe, og ofte måtte vi undvære middagsmat. Men det var allikevel en strålende tid. Især så længe vi havde Griegs der-nede. Vi beundret og elsket ham og var meget stolte over at kunne regne os til hans venner. Jeg drømte ikke dengang om hvor nær jeg skulde komme ham og hvilket langt og varigt venskab der i denne Leipzigertid tog sin begyndelse (H:11).

Den 22. november kunne Grieg meddele Beyer at han med sine unge venner «tilbringer næsten daglig en Times Tid efter Middag med at slå Kegler...[.] en aldeles fortrinlig Beskjæftigelse efter Måltidet, og vi morer os så aldeles over al Beskrivelse dermed». Kjeglespillet skulle imidlertid vise seg å være en farlig hobby for fiolinisten Halvorsen:

Stakkars Halvorsen har idag [12. desember] fået sin venstre Hånds Lillefinger ynkelig tilredt af en Kugle i Kegelbanen (han vil selvfølgelig i længere Tid ikke kunne spille); men slipper han dermed, får han endnu være glad. Det er ikke mulig at overse Skaden, da Fingeren er så opsvulmet. Jeg tror ikke, han ønsker Uheldet omtalt... (EG til FB 12/12).

Fingerskaden førte heldigvis ikke til noe langvarig avbrekk fra fiolinspillet, og seinest julaften var Halvorsen atter i full vigør som fiolinist. Fra Max Abraham hadde Grieg fått «en hel kasse med alleslags likører og andre gode saker til at ture jul med», og nå inviterte han «Sinding, Delius og mig, til at feire julaften hos ham», mintes Halvorsen seinere:

Og det ble en festlig julaften. Jeg spilte den aften sammen med Grieg hans G-dur sonate og siden på kvelden Bachs chaconne. Vi hadde et lidet juletræ som stod på flygelet, og var allesammen i en ypperlig stemning, der efterhånden ved hjelp av dr.

Abrahams likører steg til lyksalighet. Det blev brand i juletræet, og Sinding, som krabbet op på flygelet og skulde slukke, væltet hele greia. Heldigvis gik alt godt, bare no'n talgflekke hist og her. Den likør som bidrog mest til lyksaligheden, kaldtes «Magenbehagen». Grieg måtte nok pønitere flere dager efter denne julaften (H:10 f.).

Også Delius så på sine eldre dager tilbake på julaften 1887 som «a very delightful evening», der de «after a hearty supper and a good deal of wine, ... had music», og at de alle i løpet av kvelden «had ... rather more than was good for us to drink, and left in the early hours of the morning» (Carley 1983:395). Delius og Halvorsen skrev ned sine memoarer mange år seinere og husket naturlig nok bare deler av kveldens musikalske program. Grieg derimot, skrev til tross for «stor Sjaberhed» ned en svært levende og detaljert skildring av julefeiringen allerede dagen etter, i et brev til Beyer:

...så er jeg oppe i Julekvældsforberedelser, har selv kjøbt og pyntet Juletræ, der troner midt på det Blüthnerske Flyglet og skal snart tænde det, da jeg venter Sinding, Halvorsen og Mr. Delius... Klokken ... kimer i et væk og bringer Sending på Sending, Blomster og Kort fra Bekjendte og Ubekjendte og til sidst mine Gjæster, så at jeg i en lynende Fart må bestige Klaveret og tænde Lysene. Almen Jubel. Derpå Uddeling af Presenter. Derpå Festmåltid, hvortil Dr. Abraham havde sendt en hel Kurv af de mest raffinerede spisende og drikkende Varer...

Efter Måltidet var vi alle uden Undtagelse mere eller mindre Plakat, men Programmet måtte overholdes og det bød på Musik, Musik, og atter Musik! ...

Først spillede Halvorsen Hallinger og Springere, så Sinding og Halvorsen en Suite af Sinding i gammel Stil, det vil sige i Bachsk Ånd, så dyb og fuld og rig, så rigtig levet ind i den Tids Følelse, at jeg ikke betænker mig på at kalde den et Mester-værk... Den bragte mig bl.A. en Iagttagelse af Interesse lige overfor min egen Holbergsuite, der ved siden af Sindings Stykke står så aldeles fransk påvirket, hvad den også netop bør være. Men Sindings Værk gjør Fordring på en ganske anden Dybde – og har den også i Sandhed. Så spillede jeg med Halvorsen min 2den Violinsonate, så sang Nina Sange af Sinding og mig, så spillede Mr. Delius et Pianostykke, som han kalder «Norwegische Schlittenfahrt» absolut talentfuldt, så atter Sinding og Halvorsen en Suite i gammel Stil af F[rantz] Ries, hvorpå Sindings Suite blev gjen-taget. Da var Klokken bleven over 1. Men endnu begyndte Nina pånyt, og nu blev det Vinjesangene [ifølge Delius samtlige], Sange af Elling og 3 af de nye af Frants Beyer. Du kan være både Udførelsen og Modtagelsen vel Bekjendt...

Vi kan merke oss at Sindings nye fiolinverk, *Suite i a-moll* (op. 10), ble uroppført av Brodsky og pianisten Elsa Menzel først tre måneder seinere, ved en matiné i *Altes Gewandhaus* (MW²⁹/31888:166). Nok en gang hadde Halvorsen altså vært behjelpelig med å spille igjennom ny fiolinmusikk som Brodsky seinere skulle uroppføre. Dessuten ble Grieg så begeistret for suiten at han påvirket Abraham til å gi den ut på Peters forlag (Rugstad:65, Vollestad 2005:49).

Studier, opptredener og eksamen ved musikonservatoriet i Leipzig 1887–88

Akkurat som året før, viser Halvorsens vitnemål etter andre semester ved konservatoriet, datert 31.mars 1888 (HML), at han konsentrerte seg om fiolinundervisningen med Brodsky. Ellers fulgte han nå som før Oscar Pauls foredrag i musikkhistorie og -estetikk, men verken i musikkteori/ komposisjon, sang eller pianospill møtte han fram til undervisningen. Siden Halvorsen året før hadde gått opp til offentlig eksamen i kammermusikk, trengte han heller ikke å følge undervisningen hos Friedrich Hermann, men han deltok fortsatt i Reineckes «ensemble-undervisning», som i realiteten altså innebar medvirkning i Gewandhaus-orkesteret. Dessuten var han også dette semesteret konsertmester i konservatorieorkesteret, som 16.desember og 1.februar gav konserter til inntekt for et Mendelssohn-minnesmerke (det omtalte uhellet på kjeglebanen kan muligens ha hindret ham i å delta 16.desember).

Ved konservatoriets aftenunderholdninger deltok Halvorsen bare én gang denne sesongen, da han 26.november sammen med den norske pianisten og komponisten Borghild Holmsen framførte Griegs første fiolinsonate, op.8. Borghild Holmsen var svært begeistret for Halvorsen, ikke bare som samspillpartner, men følelsene hennes ble ikke besvart. Lettere oppgitt skrev Halvorsen i et udatert brev til broren Rolf høsten etter: «Frk. Holmsen gir sig ikke! Hun sender breve og blomster fra Leipzig til mig og jeg svarer ikke. Det er en stor jåle.»

Når det gjelder Gewandhaus-orkesterets nesten ukentlige konserter, vet vi heller ikke for dette andre Leipzig-året i hvor stor grad Halvorsen spilte med. Det er i alle fall god grunn til å anta at han enten som utøver eller som tilhører overvar de aller fleste (samtlige konserter er listet opp i den kronologiske oversikten). Et brev fra Halvorsen til Brodsky 20.desember 1924 bekrefter at han i alle fall var til stede ved Brahms' og Tsjajkovskij's opptredener i begynnelsen av januar 1888, da de dirigerte sine egne komposisjoner. Noen uker etter, 29.januar, fikk Halvorsen også møte Tsjajkovskij personlig. Anledningen var en middag hos Brodsky, der også bl.a. Grieg, Sinding og den 19 år gamle russiske pianisten Vasilij Sapelnikov var til stede. Brodsky, som var en ivrig befordrer av russisk musikk, hadde i 1882 oppført Tsjajkovskij's fiolinkonsert i Wien for første gang og siden spilt den over hele Europa, bl.a. i Leipzig 9.oktober 1886, da Halvorsen neppe lot anledningen gå fra seg til å høre på. Da Halvorsen seinere ble dirigent, skulle Tsjajkovskij bli en av de komponistene han oftest satte på programmet, og det personlige møtet og Brodskys begeistring bidrog kanskje til å vekke hans livslange begeistring for den store russeren? Det må i alle fall ha vært interessant å møte ham ansikt til ansikt. Grieg, som noen uker før hadde møtt både Tsjai-

kovskij og Brahms i et nyttårsselskap hos Brodsky, beskrev begivenheten i et brev til Beyer samme kveld:

Jeg kommer lige fra Brodsky, hvor vi har været til Middag sammen med Tschaikowsky, som atter er her, med en ung *storartet genial* russisk Pianist *Sapelnikow*, samt med Sinding og Halvorsen. Vi gjorde Musik hele Tiden. Først spillede jeg med Brodsky på Forlangende af Tschaikowsky min nye Sonate, så blev Sindings Kvintet prøvet med Sapelnikow, og så endelig min Strygekvartet. Det er Fyre, der kan spille! Gud bevare mig, hvor det klang!

Vi vet ikke sikkert hvilke strykere som var til stede og framførte kammermusikken. Rugstad antyder at Halvorsen spilte annenfiolinstemmen, mens bratsjisten og cellisten muligvis var de to fra Brodsky-kvartetten (Rugstad:63), men i så fall kom nok også annenfiolinisten herfra, for det er lite trolig at tre kvartett-medlemmer spilte uten fjerdemann. Dessuten hadde Brodsky-kvartetten for lengst øvd inn Griegs kvartett, som opprinnelig stod på programmet 10.desember (da den måtte vike for c-moll-sonaten), og i stedet ble framført ved dens konserter 18. og 19.februar (EG til FB 22/11 1887, 11/12 1887 og 20/2 1888, *MW* 1/3 1888). Samme ensemble supplert av Ferruccio Busoni på piano var året etter også det første til å oppføre Sindings kvintett i Leipzig (Rugstad:60–62).

Fra 10.februar 1888 og en måneds tid framover avholdt musikkonservatoriet hele ti offentlige eksamenskonserter («Hauptprüfungen»), som for første gang kunne finne sted i den nye konservatoriebygningens store konsertsal. Som året før omfattet programmene vekselvis kammermusikk og solistiske opptredener, der konservatorieorkesteret medvirket. Som konsertmester fikk Halvorsen derfor en travel tid. Ved tredje «Hauptprüfung», 17.februar, var han dessuten solist i første sats av Beethovens fiolinkonsert, som han allerede året før hadde spilt i orkesterklassen ved konservatoriet (→ s. 139) og med stor suksess hadde framført ved konserter både i Bergen, Kristiania og Drammen (→ s. 125, 144 og 147). Hvordan han klarte å hevde seg overfor Leipzigs atskillig mer kresne og godt vante publikum er vanskelig å bedømme. Vi vet heller ikke i hvor stor grad konservatoriet klarte å trekke publikum utenom sitt eget miljø, men eksamenskonserterne fikk i alle fall fyldig dekning i flere av Leipzigs musikktidsskrifter. Signaturen «B.V.» i *Leipziger Musik- und Kunstzeitung* karakteriserte Halvorsen som et «gediegenes, vielversprechendes violinistisches Talent», som gav en «meist sehr zugvollen und sicheren Wiedergabe» av Beethovens konsert (3/3:72), og det kjente *Neue Zeitschrift für Musik* berømmet hans «erfreuliches Maß von schöpferischer Intelligenz, Tongröße und zuverlässiger Technik» (29/3:105). Også *Musikalisches Wochenblatt*, som ellers ikke gikk av vegen for å karakterisere enkelte kandidaters spill som «Minderwerthige Leistung», var meget positivt innstilt til «Hr.

Johan Halvorsen aus Drammen (Norwegen)», men beklaget seg i likhet med en del norske kritikere over det instrumentet han var henvist til å spille på:

Hr. Halvorsen [bot] als Geiger eine Leistung, die sich in jedem Concertsaal hören lassen konnte. Gesunde Tonbildung und Auffassung befriedigten in gleichem Grade, wie die musterhafte Intonation und Bogenführung. Schade nur, daß dem jungen Künstler für diesem bedeutsamen Vortrag kein besseres Instrument zur Verfügung stand, infolge dessen manche klangliche Intention nicht recht perfect werden konnte (1/3:118 f., også gjengitt i norsk oversettelse i *H:18*).

Den offisielle bedømmelsen av Halvorsen fra konservatoriets side ble gjort av Brodsky, som i vitnemålet av 31.mars 1888 framhevet både hans solistiske ferdigheter og hans fortrinnsfulle egenskaper som konsertmester: «War sehr pünktlich und fleißig und machte gute Fortschritte. Herr Halvorsen ist ein tüchtiger Geiger, den man als Solist wie auch als Concertmeister überallhin empfehlen kann. A[dolf] Brodsky» (*HML*). Forholdet mellom Brodsky og Halvorsen må ha vært uvanlig godt, og i løpet av den relativt korte perioden i Leipzig mottok Halvorsen uvurderlige musikalske og personlige impulser fra Brodsky, som han seinere i livet framhevet som «en sand ven og befordre» (*H:10*). Brodskys store betydning for Halvorsen ble også framhevet av Grieg i et brev til broren John 12.april: «Brodsky tager sig med Liv og Sjæl af sine Elever, ikke blot som Kunstnere men som Mennesker, det har han i eklatant Forstand bevist lige overfor Halvorsen, der er ham uendelig megen Tak skyldig, forekommer det mig.» Da Grieg skrev disse linjene, hadde Halvorsen ved hjelp av varme anbefalinger fra Brodsky fått en økonomisk meget fordelaktig stilling som konsertmester og fiolinlærer i Aberdeen.

Et brev fra Martin Knutzen til Erika Stang 22.februar 1888 viser at Halvorsen og Sinding i løpet av vinteren hadde syslet med tanken på langt mer eksotiske reisemål enn Skottland:

De husker vist, at jeg fik Brev fra Johan Halvorsen straks førend jeg reiste [desember 1887]. Han, Sinding og en Amerikaner vilde til høsten have mig med til Syd-Amerika for at give Concerter, Kammermusik, og vilde denne Amerikaner garantere os hver 100 Dollars om Ugen.*

Som Knutzen skrev videre i brevet, var det «pene penger at tjene», men han ville ikke avbryte de nettopp påbegynte studiene i Wien. For Halvorsen ble engasjementet i Aberdeen et langt tryggere prosjekt å satse på, og Sinding valgte etter mange overveielser å bli i Leipzig, der han «im Interesse der Kunst» fikk bo gratis hos Brodsky i året som fulgte (*Rugstad:55 f.*).

* Vollestad antar at garantisten var den amerikanske impresarien Victor Thrane (2002:54 f., 2005:51).

Avskjed med Leipzig våren 1888

Inntil de én etter én forlot Leipzig til fordel for andre gjøremål, fortsatte Halvorsen, Grieg, Sinding og Delius å ha nær omgang hele denne vinteren. Da de 18. januar overvar «nogle overbayerske Folkeskuespil, som af Münchenkunstnere fortiden gives her», kom de «i slig Stemning, at vi sad oppe til Kl. 2 med Østers og Vin» (EG til FB 19/1 1888). Et telegram til Frants Beyer, avsendt fra Leipzig 9. mars, reflekterer klart hvor hyggelig de fortsatt hadde det i hverandres selskap:

Kjære Frants!

Telegram i Stemning! Lige efter en Flaske Champagne has Bodega! Midt i Nydelsen nævner Halvorsen Ordet *Rækling*! Neppe er det sagt, så stormer vi hid og siger: Kjære, send os Noget, men straks, før Halvorsen reiser.

Undskyld, men det er Stemning og den *skal* respekteres!

Din Edvard G. og Nina
Fritz Delius (Hardanger Vidde man)
Christian Sinding
Mr. Halvorsen (Konzertmeister).

Det hører med til historien at telegrammet på grunn av uvær brukte 10 dager på å nå fram til Beyer i Bergen (FB til EG 20/3). Da reklingen (tørkete strimler av kveite) endelig ankom Leipzig et stykke ut i april, luktet den ifølge Grieg slik at Sindings og Delius' ansikter ikke lot seg beskrive, for ikke å snakke om de stakars tyske tollerne. Uten engang å ta seg tid til å veie forsendelsen, skøv de forferdet kassa med rekling bort til Grieg og bad ham «Um Gottes Willen» om å gå «fort mit dem Zeug so schnell wie möglich» (EG til FB 12/4). Uvitende om følgene av sitt rekling-innfall hadde Halvorsen allerede 21. mars satt kursen mot Aberdeen. Kvelden før foranstaltet Grieg en avskjedsfest for ham på «Mutter Krause»: «Deltagerne var blot Klikken (vi [ekteparet Grieg], Sinding og Hardangerviddemanden), men vi havde det hyggelig med Østers og Rhinskvind til over Midnat,» skrev Grieg til Beyer 21. mars.

Det var nok med blandete følelser Halvorsen måtte forlate det rike musikk-miljøet i Leipzig, men pengene hadde også dette året tatt slutt, og i en stipendsøknad til Houens legat 1889 begrunner Halvorsen engasjementet i Aberdeen med at det «var ringe Udsigt til erholdelse af stipendium» (RAO). Til broren Rolf skrev han 8. mars at han «er strålende glad over at komme ud af dette skrangleliv», og at han «holder af alle kræfter på at læse Engelsk med fru Brodsky». I brevet til Beyer 21. mars gav Grieg følgende interessante betraktninger om Halvorsen som person, den nye stillingen og framtidsutsiktene hans:

1.6 Konsertmester og pedagog i Aberdeen

Idag fulgte vi Halvorsen til Jernbanen. Han drog da sin Vej for denne Gang. Du ved vel, at han har fået en Stilling som Koncertmester i Aberdeen i Skotland, hvorhen han nu rejste, forat optræde som Solospiller først i April. Forstår han sine Ting, kan han gjøre det bra. Han skal have 3000 Mark årlig med 300 Mark Tillæg for hvert År og 3 Måneders Sommerferie. Det er i Sandhed et rent Lykketræf, og han kan takke Brodsky for dette som for så meget Andet. Men jeg har en stille Følelse af at Tagnemlighedsbegreber ikke er hans stærke Side. Han har forresten så mange fortræffelige Egenskaber som Kunstner og Menneske at jeg ikke tvivler på hans Fremtid.

Grieg var ikke bare opptatt av Halvorsens musikerkarriere, men også hans forestående møte med Aberdeens unge damer:

Går Alt bra, så tænker jeg han skaffer sig en Mage deroppe, thi han er ikke uerotisk anlagt. Han påstår ganske vist at det skal «Fanden skjære mig» være en norsk, men Amor spørger nok ikke om Nationalitet, den Karen. For det Tilfælde at han skulde bestemme sig for en Skotlænderinde, har jeg foreslået ham at vælge en af de mange Frøkner Grieg, der er bosat i Aberdeen. Denne By er nemlig min Slægts Ophav. Derfra udvandrede den for 150 år siden. Den tilbageblevne Del af Slægten har naturligvis ynglet af Hjertenslyst, så at der intet er ivejen for, at jeg kan komme til at se Halvorsen og den skotske Frøken Grieg gjøre Visit på Trolldhaugen en vakker Sommerdag. Inviteret dem har jeg da ialtfald og videre kan jeg ikke godt gå uden at beskyldes forat være vel stærkt interesseret!

Samme sommer passerte Grieg og Beyer Aberdeen på veg fra Bergen til Birmingham, og i et brev til Halvorsen 31.desember 1888 så Grieg tilbake på det korte oppholdet i byen: «Hele Aberdeens Ungdom og Skjønhet spadserede omkring – der var mange yndige Skabninger – ja hvis De ikke blandt dem Allesammen kan finde Dem en Frøken Greig eller en anden Frøken Noksagt, så ved jeg ikke, hvad Stof De er gjort af.» Til tross for Griegs gjentatte oppfordringer synes det ikke som om Halvorsen hadde det noe videre travelt med å finne seg en livsledsager. Noen år seinere skulle Grieg likevel på sett og vis få rett i sine profetier, men den utvalgte «Frøken Grieg» var ingen fjern skotsk slektning av ham: Som tidligere nevnt ble Halvorsen sommeren 1894 gift med Edvard Griegs niese Annie, en av John Griegs mange døtre (→ s. 122).

1.6 Konsertmester og pedagog i Aberdeen 1888–89

Om Halvorsens reise fra Leipzig til Aberdeen vet vi ingen ting. Han gjorde neppe noen stopp for å skaffe seg musikkopplevelser undervegs (f.eks. i London), for overfor Grieg beskrev han 9. april reisen som «meget kjædelig og lang». Framme i Aberdeen, der han i denne omgang bare oppholdt seg i drøye to uker, ble han innlosjert hos sin framtidige arbeidsgiver, kapellmester og pianist August Reiter. I likhet med Halvorsen var Reiter utdannet ved Leipzig-konservatoriet, og han hadde dirigert *Aberdeen Philharmonic Society* siden orkesteret ble grunnlagt i 1875. Det har dessverre vist seg vanskelig å finne noen nærmere opplysninger om dette orkesteret, bortsett fra en kort historikk, signert «B Natural», som er gjengitt i programheftet til en stor basar selskapet arrangerte i 1899. Her går det tydelig fram at orkesteret i enda større grad enn f.eks. Harmonien i Bergen var basert på amatører, og at nesten hele dets virksomhet, både kunstnerisk, praktisk og til en viss grad økonomisk, ble båret oppe av Reiter, som må ha vært en svært energisk og entusiastisk leder. Etter drøye ti års drift er det tydelig at arbeidet hadde båret frukter:

In the season 1887–88 the orchestra numbered over forty performers and the chorus sixty voices, forming together the most completely equipped and capable body of amateurs in the city. Ten years' work had fitted the orchestra to undertake and perform works of considerable difficulty with the greatest credit to themselves (B Natural:11).

Til tross for den entusiastiske tonen i denne beskrivelsen, var selskapet ikke i stand til å gi mer enn tre konserter i året, og det var ved den siste av 1887–88-sesongens konserter, som ble avholdt i Aberdeens *Music Hall* 3. april, at Halvorsen debuterte som solist og konsertmester. Som solist framførte han de to siste satsene i Mendelssohns fiolinkonsert, en «Berceuse» av Fauré samt de ikke nærmere angitte «Polonaise» og «Mazurka» av Wieniawski. Responsen blant publikum og stedlige kritikere var overveldende! Som en kritiker formulerte det, «It is not too much to say that he caused a perfect furore... We have no one in Aberdeen to come within measurable distance of him as a violin player» (NF 7/4). Følgende kritikk, signert «Tibbs», er også representativ for det svært positive inntrykket han gav ved sin første opptreden i Aberdeen:

Herr Johan Halvorsen, of whom much was expected, has exceded by far our most sanguine anticipations. Nothing could have been finer than his beautiful consepction and exquisite rendering... His clear, brilliant, sympathetic tone, exquisite taste, to say nothing of the manner in which he scatters his fingers all over his instrument, touching in rapid succession no end of harmonies, and altogether his marvellous execution, leave nothing to be desired, and place his name in the same category with many of our most eminent violinists (B-A 7/4).

Halvorsen sendte sporenstreks kritikken til sin norske impresario Carl Warmuth, som allerede i april-nummeret av *Nordisk Musik-Tidende* (s. 58) gjenga den i norsk oversettelse. Etter å ha oppholdt seg i utlandet i over et halvt år, kunne Halvorsen sikkert ha god bruk for litt reklame, da han snart skulle hjem til Norge for å konsertere. En mer nyansert kritiker, som likeens skildret hvordan Halvorsen «was loudly applauded» og skapte «a furore of enthusiasm», påpekte: «It would, of course, be invidious to compare a player of Herr Halvorsen's years with some who have been heard here, and absurd to comment on the lack of colour and expression in the work, of one so young,» men det blir også her lagt vekt på hvordan Halvorsen «won the appreciation of his auditors ... by genuine musicianly qualities», og han får ros for sin rene og fyldige tone og sitt distinkte raske passasjespill (DFP).

De store forventningene som var stilt til Halvorsen, til tross for hans unge alder, henger utvilsomt sammen med at det var første gang Aberdeens filharmoniske selskap hadde ansatt en profesjonell musiker som konsertmester og solist («B Natural»:11). At han innfridde disse forventningene og mere til, viser klart hvor langt han nå var nådd som fiolinist, selv om suksessen ved debuten i Aberdeen naturligvis også må vurderes ut fra det musikalske og kulturelle tilbudet byens innbyggere hadde på denne tida. Til tross for sin størrelse har Aberdeen aldri hatt verken noe fast profesjonelt orkester eller et fast teaterensemble (noe byen heller ikke har i dag), men ble ofte besøkt av musikere på konsertturné. I den sesongen Halvorsen oppholdt seg der, vitner annonsene i byens aviser således om flere celebre besøk av kjente pianister og organister, så som Sir Charles Hallé og hans berømte orkester fra Manchester, som med massiv publikumstilstrømming gav konsert 11.februar 1889. Ved byens teaterscene, «Her Majesty's Theatre», oppførte reisende selskaper ved flere anledninger operer eller operetter, som Aubers *Fra Diavolo*, Verdis *Il trovatore* og Planquettes *Cornevilles klokke*. Av innenbys krefter må det framfor alt nevnes at det fantes en svært rik korttradisjon, og Henry G. Farmer framholder at aberdeenerne fra gammelt av har vært kjent for sin musikalitet (MGG bd. 1, sp. 36). I skarp kontrast til dette refererer Hugh Mackenzie til utbredte synspunkter som at «Aberdeen is not generally regarded as an important cultural centre, even by its own people,» og at «Aberdonians as a whole show little appreciation of the arts» (Mackenzie:538). Han imøtegår langt på veg slike påstander, dels ved å henvise til den entusiastiske stemningen ved byens konserter, dels ved å påpeke det urimelige i å sammenlikne Aberdeen med større byer som Edinburgh og Glasgow. Selv om Aberdeen med sine rundt 115000 innbyggere i 1888 var en storby etter skandinaviske forhold, var byen tross alt for en avkrok å regne i britisk sammenheng.

Enhver vurdering av de musikalske forhold i Aberdeen (eller hvilket som helst annet sted) vil naturligvis være avhengig av hvilket ståsted betrakteren har. Et entydig og objektivt bilde er derfor vanskelig å gi, men *Aberdeen Philharmonic Society* må til tross for sine åpenbare begrensninger ha gitt viktige bidrag til det stedlige musikklivet i slutten av 1880-åra. Dette påpekes bl.a. i Tibbs' ellers svært negative oppsummering av konsertsesongen 1887–88 (B–A^{14/4}):

Altogether, the season has been dreadfully poor... But for the Philharmonic Society we should have been musically in abject destitution, still we can always rely on it for something good and interesting.

Halvorsen, som kom til Aberdeen direkte fra musikkmetropolen Leipzig, var naturlig nok langt mer forbeholden etter sitt første møte med byens amatør-orkester, noe som kommer klart til uttrykk i et brev til Edvard Grieg 9. april. Han stilte seg også undrende til innbyggernes etter hans syn temmelig naive forhold til religion:

Her er en deilig luft og en henrivende vakker natur og dertil ligger Aberdeen lige ved havet, så man har anledning til at spise østers og småtorsk. Folket her har ikke sålidet tilfælles med det norske men er ikke så langt fremme, d.v.s. alle uden undtagelse går i kirke hver søndag, samt læser for maden, og hvis man skulde ha den frækhed at gå ud på gaden en søndag uden salmebog, sætter man sit gode navn på spill. Aberdeen har 115.000 indbyggere og 80 kirker. Yderst komisk!

Med de musikalske forhold her er det reverenter talt skidt, og hvis de gode Aberdinere ikke betalte så godt vilde jeg ikke standse her et øieblik. Man kan let miste sin rytmiske sands, hvis man har nogen i saadanne forholde. Har imidlertid foresat mig at arbeide dygtigt her, så jeg håber næste gang jeg har den ære at spille for Dem at De vil høre forskjel. Som De kanske allerede har hørt af Brodsky har jeg spilt med glänzende Erfolg og måtte give da capo.

Halvorsen ble svært godt mottatt av orkesterets medlemmer, som så fram til å samarbeide med ham fra følgende høst. Akkurat som i Bergen to og et halvt år tidligere fikk han hendene fulle med å bli kjent med kreti og pleti, og ifølge brevet til Grieg hadde han ikke «fået fred et øieblik siden concerten». Den 10. april, like før han forlot byen og reiste til Norge for sommeren, arrangerte filharmonikerne en «supper» i *Palace Hotel* til ære for ham, for å kunne «drink his health and sing 'For he's a jolly good fiddler'», som Tibbs uttrykte det i musikkspalten i *Bon-Accord* 14. april. Etter hva han skrev videre, ble det en livlig kveld, «judging from the number of staggering violincello cases and unsteady fiddle boxes that were seen in Union Street towards the small hours of Wednesday morning». Også ved denne anledningen spilte Halvorsen et par solonummer, der han ifølge en annen referent «fairly excelled himself... His playing on Tuesday was something to be remembered. I think I can safely say that he will be

accorded a hearty reception on his return in September to open his classes in Aberdeen» (NF¹⁴/4).

Sommeropphold i Norge 1888

To dager etter avskjedsfesten satte Halvorsen kursen for Kristiania, der han ved sine konserter våren før hadde høstet mange lovord og skaffet seg et solid navn i publikums bevissthet. Nå hadde Warmuth sørget for at han fikk medvirke ved den verdensberømte kanadiske sangeren Emma Albanis konsert 30.april. Selv om han naturligvis måtte finne seg i å komme i skyggen av henne, både under konserten og i avisomtaltene, var det et ærefullt oppdrag, som samtidig sikret et stort publikum. Konsertprogrammet var for hans del nærmest identisk med det han hadde spilt ved konserten i Aberdeen, og også på hjemmebane var publikum svært begeistret over spillet hans. Bortsett fra Johs. Haarklou, som var skeptisk til det hurtige tempoet i siste sats av Mendelssohns konsert (*Db*), var kritikerne svært positive. Flere av dem påpekte hans framskritt i løpet av den korte tida som var gått siden sist han konserterte i Kristiania (bl.a. NT). Anmelderen i *Nordisk Musik-Tidende* syntes det var «en Fornøielse at høre hans solide, kraftige og velklingende Tone, hans ægte kunstneriske, for alt Effektjageri blottede Foredrag» (s. 69), og den vanligvis svært så kritiske Otto Winter-Hjelm skrev i *Aften-posten*:

Hans Tone er som sidst, da han optraadte her og vakte store Forventninger, blød og behagelig; han er af de Violinister, der ligesom Sarasate, Ole Bull o.a. heller «drager» Tonen af sit Instrument end ved forceret Strøg at rive den frem. Dertil har han en stor Fingerfærdighed og en smuk Opfatning, og hvad man endnu kunde savne i distinkt Frasering vil vistnok med den voxende Selvbevidsthed udvikle sig. Naar man ser tilbage paa den korte Tid, vor unge Landsmand har havt til at naa det Standpunkt som Virtuos, hvilket han nu allerede indtager, synes man berettiget til at vente særdeles meget af ham.

Etter suksessen ved Emma Albanis konsert ble Halvorsen et par uker seinere engasjert til å medvirke ved nok en sangkonsert: Publikumsyndlingen Sigrid Wolf, som i likhet med Halvorsen hadde opptrådt ved Haarklous kirkekonsert i Sandefjord tre år før, gav 12.mai konsert i Logens Festsal. Her fikk Halvorsen igjen anledning til å spille sammen med Agathe Backer Grøndahl, denne gangen i Griegs nye Fiolinsonate i c-moll, som han hadde spilt igjennom med komponisten høsten før (→ s. 151). Etter Brodskys uroppførelse i Leipzig hadde sonaten straks begynt sin seiersgang rundt om i hele Europa, og i Kristiania var den med stor suksess allerede oppført av flere fiolinister. Ifølge Otto Winter-Hjelm ble verket også av Halvorsen og Grøndahl «i alle Dele ... smukt utført»

(*Afp* 14/5). Utøverne «vakte levende Opmærksomhed og Interesse» (*Mbl* 14/5), selv om Halvorsens spill etter en av kritikernes smak var «noget trykket af og heller ikke altid kunde trænge igjennem Fru Grøndahls noget intenst energiske Behandling af Pianopartiet» (*NT* 14/5). Det fulltallige publikum hadde nok likevel først og fremst møtt opp for å høre Sigrid Wolfs sang, og kritikeren «X.» påpekte i *Dagbladet* 15.mai at Grieg-sonaten, som åpnet konserten, ikke «formaaede ... at rive Publikum fuldt med», til tross for at den ble «fortræffelig foredraget».

I Kristiania, som han i et brev til søsteren Marie 16.mai karakteriserte som «en meget kjedelig by», arrangerte Halvorsen ingen egen konsert denne våren, men i hjembyen Drammen gav han konsert i teateret 22.mai. Også her hadde han sikret seg medvirkning fra Agathe Backer Grøndahl i Griegs nye fiolinsonate, og i tillegg engasjerte han sine bekjenskaper fra konsertene i Bergen forrige høst, sangeren Ida Basilier-Magelssen og komponisten Per Winge (→ s. 149). I Bergen var musikklivet i mellomtida kommet ned i en så dyp bølgedal at Musikselskabet Harmonien måtte innstille sin virksomhet på grunn av manglende publikumsoppslutning (Petersen:196, Berg og Mosby:258 f.). Etter å ha gitt avskjeds-konsert i Bergen 12.mai (Petersen:197 f.) hadde Winge derfor reist til Drammen for å tiltre som organist i Bragerne kirke. Sammen med ham framførte Halvorsen i tillegg til mindre stykker av Fauré og Wieniawski hele Bruchs fiolinkonsert nr. 1, et verk han tidligere ikke hadde spilt offentlig. Siden Grøndahl og Basilier-Magelssen også hadde egne soloavdelinger, er det ikke til å undres over at kritikeren i *Drammens Blad* 24.mai påpekte at «Koncerten var vel lang». Ellers var samtlige kritikere fulle av lovord over sitt bysbarn, som «formelig elektriserede Tilhørerne ved sit mesterlige Spil» (*NT* 24/5 / *NMT*:77) og «fik Leilighed til at vise, at den er fortjent al den Ros, han har høstet overalt» (*DrBl* 24/5).

Etter vel overstått konsert i Drammen reiste Halvorsen som så ofte før opp til Ådalen for å tilbringe sommeren hos søsteren Marie og hennes familie. I tillegg til velfortjent hvile etter en hektisk sesong håpet han å få «anledning til at læse engelsk» (JH til MN 16/5).

Fiolinlærer, konsertmester og solist i Aberdeen 1888–89

Vi vet ikke akkurat når Halvorsen drog tilbake til Skottland, men seinest 3. september var han på plass for å starte undervisningen i Aberdeen. Av avisannonser går det fram at undervisningen foregikk i August Reiters hjem og også var organisert av ham (*AJ* 25/8). I fellesskap tilbød de undervisning i «Pianoforte, Violin, Theory, and Singing» til en pris av «3 Guineas per Quarter». Vi må regne med at det var Halvorsen som underviste i fiolin, mens Reiter tok seg av resten. Det å

skulle vie hverdagene til å undervise et større antall elever var en ny situasjon for Halvorsen, om vi ser bort fra den korte perioden i Bergen, der han neppe hadde like mange elever. Til tross for liten erfaring synes som om han gjorde en god figur som fiolinpedagog. I en oppsummering av Halvorsens virke i *The Northern Figaro* ble hans lærergjerning i alle fall karakterisert som «most successful» (NF 1/6 1889). Dessverre har det ikke vært mulig å finne ut mye om Halvorsens elever i Aberdeen, verken når det gjelder alder eller ferdighet, men det er rimelig grunn til å anta at en del av dem var medlemmer av *Aberdeen Philharmonic Society*.

I tillegg til undervisningen bestod Halvorsens arbeidsplikt i å delta og assistere ved orkesterets ukentlige prøver, samt å være solist ved sesongens tre konserter (→ kronologi). I «B Natural»s historikk går det fram at Halvorsens (og hans etterfølgeres) medvirkning i orkesteret «were granted to the Society by Herr Reiter free of cost» (B Natural:11), noe som kan tyde på at Reiter lot elevavgiftene subsidiere profesjonell medvirkning i orkesteret. Halvorsen fikk uansett fast lønn av Reiter; til broren Rolf skrev han 8.mars 1888 at han tjente 3000 kroner årlig, mens Grieg oppgav 3000 Mark [ca. 2400 kr] (EG til FB 21/3 1888, → s. 158). Rent økonomisk synes stillingen derfor å ha vært svært fordelaktig for en musiker med Halvorsens daværende erfaring. Da han i et intervju i *Morgenbladet* 24.mars 1907 så tilbake på sin Aberdeen-periode, nevnte han kort og godt at han «var Soloviolinist i Filharmonien og tillige virkede som Lærer og tjente mange Penge».

For Halvorsens kunstneriske utvikling ble utbyttet av engasjementet i Aberdeen langt mer beskjedent, og den nærmest totale mangelen på kunstneriske impulser ble snart en alvorlig hemsko. I et brev til broren Rolf skrev han ironisk at «Drammen på en søndag var som et lidet Paris imod Aberdeen,» og at han «kun en ting savner ... og det er musik, rigtig god musik, men det skal jeg lage igjen siden» (u.d., oktober 1888). Etter at Halvorsen i Leipzig hadde kunnet høste fruktene av et svært rikt musikkliv og suge til seg impulser fra musikalske autoriteter i verdensklassen, ble det nærmest snudd på hodet i Aberdeen, der han selv måtte dra lasset og bibringe andre av sine erfaringer.

Mens Aberdeen hadde få impulser å bibringe Halvorsen som musiker, var det til gjengjeld her han begynte å male landskapsbilder, en kunstnerisk utfoldelse som skulle bli en av hans store hobbyer gjennom hele livet. I brevet til broren skrev han således:

Nu har jeg begynt at male, far, og jeg finder det umådelig morsomt. Har allerede malt et «høifjeldsbillede» som er gyselig imponerende. Du skulle bare se en ko som jeg har plaseret i forgrunden! Hun tager [sig] umådelig pikant ud og sætter alle, der har nydt den lykke at se billedet og hende, i begeistring. Nogle af mine bekendte her har imidlertid havt den frækhed at insinuere at «The cow was a little strange» d.e. blase-

ret, eller bedre, mærkelig. Jeg svare kaldt, men høflig, at de norske kjør var sådan og at jeg var impressionist.

I samarbeidet med Reiter dukket det snart opp problemer. I samme brev skrev Halvorsen:

Reiter og jeg er nu gode venner igjen, d.v.s. at jeg aldrig i mit liv kan bli ven med en sådan mand, men jeg foretrækker at det går på den måde og er lidt skuespiller overfor han forstår du. Han er imidlertid bange for mig, og får jeg det ikke på en prik som jeg vil ha det så gjør jeg skandale igjen. Jeg kjender ham ud og ind... I næste uge er jeg buden til Mr. Gill i et Whistparti uden hr. Reiter, der, om han vidste det, vilde få slagtilfælde.

Uten at Halvorsen direkte nevnte hva konflikten med Reiter dreide seg om, kan vi anta at Reiter, som i årevis hadde innehatt en rolle som «pater familias» i Aberdeens filharmoniske selskap, kan følt sin egen autoritet og posisjon truet av den unge og fremadstormende nordmannen. Halvorsen har nok på sin side følt seg alvorlig hemmet av å skulle underordne seg Reiter, som i hans øyne må ha framstått som en heller middelmådig provinsmusiker. Både forholdet til Reiter og de generelt små forholdene i byens musikkliv var avgjørende årsaker til at Halvorsen til tross for de gode økonomiske vilkårene bare kom til å bli i Aberdeen et drøyt år.

Selv om forholdene i Aberdeen var provinsielle, synes det som om at Halvorsen tross alt gjorde det beste ut av oppholdet i byen. At han både som solist og konsertmester gjorde en svært god figur, går fram av samtlige omtaler han fikk i byens aviser og tidsskrifter. Ved den første filharmoniske konserten 13. november, der Halvorsen som så mange ganger tidligere spilte 1. sats av Beethovens fiolinkonsert, karakteriserte *Aberdeen Journal* solospillet hans som «unquestionably ... the feature of the evening». Etter den andre filharmoniske konserten 23. januar 1889, der han som solist hadde spilt Simons «Berceuse» og Saint-Saëns' «Rondo Capriccioso», fastslo *The Daily Free Press* likeens: «In Herr Halvorsen the Society has found a tower of strength both as a soloist and as leader of the orchestra, in both of which capacities he appeared last night.» Om konsertprogrammene viser at Halvorsen hadde svært få nye verk på repertoaret sitt denne sesongen, noe som kan skyldes mangel på både tid og inspirasjon, tyder avisomtalene likevel på at han gjorde framskritt som fiolinist. Således påpekte *Aberdeen Journal* 4. mars at «the favour accorded to ... Herr Halvorsen when he first came amongst us in the end of last season has been strengthened and increased by his more recent appearances,» og den nevnte oppsummeringen av hans korte virke i Aberdeen konkluderer med at Halvorsen «in all his public appearances ... has advanced his reputation as an executant» (NF¹/6).

Ved siden av solo- og orkestermusikk gjorde Halvorsen en prisverdig innsats for kammermusikken i Aberdeen. Den 6.mars gav han sammen med Reiter og lokale musikkamatører en konsert som ble beskrevet som epokegjørende i byens musikkliv: «For the first time in the musical history of Aberdeen, a concert of chamber music by local performers was given» (DFP). I løpet av det halve året han hadde vært i byen, hadde Halvorsen ledet en lokal strykekvartett og ifølge en forhåndsomtale «bestowed much pains and care in the training of his quartette party» (AJ 4/3). Annenfiolinist i kvartetten var William McKenzie, den eneste av Halvorsens elever vi kjenner navnet på, siden han med påskriften «With best wishes from his sincere friend and pupil» gav Halvorsen en engelsk utgave av Spohrs fiolinskole i avskjedspresang 17.juni 1889 (tilhører i dag NMS). Både McKenzie og cellisten, W. Daniel, hadde ifølge avisomtale «for a long time» vært «well-known as enthusiastic and accomplished members of local orchestral bodies» (DFP). På bratsj medvirket en ikke nærmere omtalt «Mr. Riach», som også kanskje var elev av Halvorsen, og ved konserten framførte ensemblet enkeltstående strykekvartett-satser av Haydn, Mozart og Beethoven. I tillegg medvirket Halvorsen i Gades Pianotrio i F-dur (sammen med Daniel og Reiter), samt i to soloavdelinger, der han akkompagnert av Reiter spilte to av sine gamle bravurnummere, Ries' Suite i F-dur og Léonards «Fantasie suédoise». Konserten ble en stor suksess for Halvorsen. Som vanlig var det ikke langt mellom superlativene i kritikkene, ikke minst i *Aberdeen Journal*:

We have had on previous occasions to comment upon the playing of Herr Halvorsen, and always most favourably, but last night, both in the concerted pieces and solos, he appeared to much greater advantage than we have ever before heard him. His execution is exeptional, and the quality of his tone full and pure: while there is no evidence of playing for effect, his performance is marked by true and sustained power (AJ).

Konserten ble sågar omtalt i det riksdekkende tidsskriftet *The Musical Standard*, som konkluderte med følgende smigrende uttalelse: «If Herr Halvorsen goes to London he would take a foremost place amongst the best violinists» (16/3).

Deler av kammerkonserten ble gjentatt i et par mindre byer i området, nærmere bestemt i Peterhead 8.mars og Fyvie 15.mars. Arbeidet med strykekvartettensemblet hadde tydeligvis vært inspirerende for Halvorsen, og under forberedelsene til konsertene skrev han til broren Rolf 26.februar at han «gjør det mest for fornøielsens skyld, da der ikke er stort at tjene derpå». Mars måned ble i det hele tatt en svært travel tid for Halvorsen, for i slutten av måneden, den 26., gikk sesongens tredje og siste filharmoniske konsert av stabelen. Som solist framførte Halvorsen her Bruchs fiolinkonsert nr.1, som han også hadde spilt i Drammen

våren før, samt en ungarsk «Air» med variasjoner av H.W. Ernst. Kritikerne fikk nok en gang problemer med å overgå sine tidligere rosende omtaler av ham; igjen het det at spillet hans «surpassed anything he has ever done in this city» (4f). Dette var siste gang Halvorsen spilte offentlig i Aberdeen, men han ble i byen for å undervise fram til 18.juni.



Den 25-årige Halvorsen (NF 1. juni 1889)

Stipendsøknad og avskjed med Aberdeen

Midt oppe i den hektiske konsertvirksomheten må Halvorsen ha tatt den endelige avgjørelsen om å forlate Aberdeen ved sesongens slutt. I anledning av at fristen for å søke stipend fra Kirke- og Undervisningsdepartementet snart gikk ut, hadde han 26.februar skrevet til broren Rolf: «Angående stipendiet er jeg virkelig i den største tvivl om hvad jeg skal gjøre da jeg endnu ikke er bestemt på om jeg skal komme igjen her eller ikke.» En måned seinere, 28.mars, hadde han bestemt seg, for da skrev han følgende i sin søknad om stipend (RAO):

Brotsky skaffede mig concertmesterposten i «The Philharmonic Society» i Aberdeen. Jeg har nu opgivet denne post da de små forhold her ikke fordrer min uddannelse. Idet jeg henviser til vedlagte udtalelser af prof. Brotsky skal jeg tillade mig at bemærke at det vilde være af den største betydning i ro at kunne arbejde videre på min kunstneriske uddannelse.

Søknaden ble sendt både til departementet og til komiteen for Houens legat, som delte ut tilsvarende stipendier. I tillegg til den to år gamle attesten fra Adolf

Brodsky (→ s. 143) var det vedlagt nye uttalelser fra Edvard Grieg og Iver Holter. Grieg skrev følgende fra London, der han oppholdt seg i mars 1889:

Jeg tillader mig paa det varmeste at anbefale Hr Johan Halvorsen til enhver offentlig Understøttelse, der kunde sætte ham istand til at fortsætte sine musikalske Studier. H. er et af vore mest lovende Talenter, der allerede har aflagt de utvetydigste Beviser paa sin usædvanlige Begavelse.

I sin attest, som var datert 15. april, la også Holter vekt på Halvorsens store musikalske talent. I tillegg trakk han inn en sosial dimensjon ved å framheve de økonomiske problemene Halvorsen hadde hatt å stri med inntil engasjementet i Aberdeen:

Hr. Johan Halvorsen, hvis Udvikling som Violinist jeg i længere Tid har havt Anledning at følge, er efter min Mening et saa fremragende Talent, at han fuldt ud fortjener den største Opmuntring og Støtte. Uagtet hans Kaar har været saadanne, at han, med Undtagelse af det sidste $\frac{3}{4}$ Aar, saa godt som ikke har kunnet arbeide i Ro paa sin Udvikling, har hans aldrig svigtende Energi og store naturlige Begavelse dog bragt ham til et allerede fremskredent kunstnerisk Standpunkt.

Om disse Linjer i nogen Møn kunde bidrage til at lette Hr. Halvorsen, hvem jeg ogsaa som Menneske har lært at sætte Pris paa, hans kunstneriske Udvikling, vilde det være mig til stor Glæde.

Søknadene skulle avgjøres etter uttalelse fra en sakkyndig musikerkomité som bestod av Erika Nissen, Ole Olsen og Halvorsens tidligere fiolinlærer Gudbrand Bøhn. Halvorsen hadde ganske sikkert håpet at de gode attestene skulle hjelpe ham til å få stipend denne gangen, men det holdt ikke. Komiteens innstilling, som ikke var klar før 14. juni, anbefalte at Statens stipendier for kommende år (1889–90) skulle tildeles Martin Knutzen og Gerhard Schjelderup med 1500 kroner hver (RAO). Knutzen og Schjelderup var naturligvis svært kvalifiserte stipendsøkere, og Halvorsen hadde kanskje vært for vag i søknaden, da han ikke nevnte hva han ville ha brukt et eventuelt stipend fra Staten eller Houens legat til. Som et plaster på såret innstilte komiteen ham til Schäffers legat, og herfra fikk han et reisestipend på 400 kroner for kommende sesong. For denne tildelingen planla han å oppfylle sin gamle drøm om en studiereise til Paris neste sommer (→ s. 114). Kanskje var det også hit han ville ha reist dersom stipendet hadde blitt tildelt ham?

Om Halvorsen fikk nyss om at han ikke ville få noe stipend han kunne leve av, eller om han var desillusjonert etter tidligere avslag og ikke våget å håpe, vet vi ikke. I alle fall begynte han å se seg om etter andre stillinger lenge før avslaget kom. Han reiste «til Glasgow og forespillet for August Manns (Dirigent for Krystal palads' orkester i London)», som lovte ham engasjement som fiolinist dersom han ville komme til London (*H*:44 f.). Det er uklart om det dreide seg om

solistoppdrag eller et mindre lukrativt engasjement som orkestermusiker. Sannsynligheten taler for det siste, ettersom Halvorsen i løpet av våren, sannsynligvis i mai måned, fant det mer fristende å takke ja til et tilbud om å bli fiolinlærer i Helsingfors.

Om kvelden 18.juni, like før Halvorsen forlot Aberdeen, arrangerte venner og kjente en stor avskjedsfest i *Palace Hotel*. Det ble en uforglemmelig aften:

One of these very unconventional and thoroughly enjoyable evenings—an evening, indeed, which can only take place when a few enthusiastic musical friends meet—was spent. The accomplished young violinist, the guest of the evening, fairly excelled himself in playing some gems from his extensive repertoire, and, together with the efforts of other members of the company—vocalists and instrumentalists—the meeting partook more of the nature of a high-class *soiree musicale* than a farewell supper. It will be a night to be looked back upon with very great pleasure, not only by Herr Halvorsen, in whose honour it was held, but also by the friends who took this form of expressing their good wishes for his future success (NF 22/6).

Samme kveld seilte Halvorsen fra byen med kurs for Norge. Han skulle aldri vende tilbake til Aberdeen.

Militærtjeneste i Norge sommeren 1889

Like før avreisen fra Aberdeen mottok Halvorsen en spennende innbydelse fra Edvard Grieg (omtalt i brev JH til EG 22/6): Som en oppfølger til det vellykkete samværet i Leipzig 1887–88 innbød han denne sommeren Halvorsen, Delius og Sinding til felles fjelltur i Jotunheimen sammen med Johan Svendsen, Ferruccio Busoni og forleggerne Max Abraham og William Augener (EG til MA 12/6, Carley 1993:85 f., Rugstad:71 f.). Om alle var blitt med, ville turen utvilsomt – som Carley har uttrykt det – kunnet betegnes som «the most singular event in musical mountaineering history». Da det kom til stykket, ble verken Svendsen, Busoni eller Abraham med til fjells, og heller ikke Halvorsen kunne delta. Årsaken angav han i et brev han 22.juni sendte Grieg fra Kristiansand, der han gjorde et lite opphold på hjemvegen fra Aberdeen: «Dessværre kan jeg ikke have den store glæde at følge Dem på fjeldturen da jeg må reise lige på ‘moen’ og være der for en måneds tid.»

Fra Kristiansand reiste Halvorsen videre inn til Kristiania, der han 24.juni i det minste kunne tilbringe noen timer sammen med den nylig ankomne Delius. De spiste middag på restaurant Gravesen sammen med sin studiekamerat Arve Arvesen, Iver Holter og kunstnerne Jo Visdal og Eyolf Soot, som Delius og Arve-

Arvesen kjente fra Paris siste år (FD til EG u.d. febr. 1889, Vollestad 2005:55). Sinding, som bodde hos sin søster og svoger på Nesodden, kom ikke inn til byen, men mottok sin gjest Delius samme kveld (Delius' sommerdagbok for 1889, gjengitt i Carley 1983:397–401; se også Carley 1993:86 f.). Militærtjenesten ble utført på Helgelandsmoen på Ringerike. Hit må Halvorsen ha reist kort etter møtet med vennene i Kristiania, for ansettelseskontrakten hans med Helsingfors musikinstitut har påtegningen «p.t. Ringeriket 26/6 89 Johan Halvorsen» (SAA).

Militærtjenesten ble ikke uten musikalske impulser. Halvorsen var utkalt samtidig med barndomsvennen Oscar Knudsen (→s. 63), som mange år etter mintes:

Sin daab som dirigent fik han [Halvorsen] paa Helgelandsmoen, da han for ca. 35 aar siden blev tvunget til at lede en hel del soldater (valdriser, hallinger, liunger, ringeringer og drammensere), som paa liv og død vilde synge. Men da Halvorsen fordret taktstok, blev der rakt ham en ølflaske. Trods den eiendommelige situation gjorde han det meget bra og begeistring for «geniet» – saa kaldte de ham – var enorm. Hr. Halvorsen blev derefter baaret paa guldstol av sine venner, mens en halling i største beundring ropte, at det var gutten som kunde faa en til at synge det (*DrBl* 17/3 1924).

Noen av soldatene fra dalførene hadde med seg hardingfeler og spilte slåtter som tydeligvis må ha appellert til Halvorsen, for han «danset og spændte efter 'biten' ... naar en halling eller valdris spilte» (*DrBl* 17/3 1924). Vi kan slett ikke utelukke at denne opplevelsen kan ha hatt innflytelse på Halvorsens seinere så store interesse for folkemusikken. Riktignok hadde han med stor sannsynlighet hørt hardingfelespill ved tidligere anledninger, for flere spellemenn hadde gitt konserter både i Drammen, Kristiania, Sandefjord og Bergen. Men han hadde neppe tidligere opplevd en like direkte og nær kontakt med hardingfela, folkemusikken og folkedansen som på Helgelandsmoen denne sommeren.

Etter endt militærtjeneste hadde ikke Halvorsen lang vei til sitt faste feriested i Ådalen, der søsteren Marie ifølge hans egne ord «hele den lange sommer kjælet og degget for mig som kun en søster eller moder kan gjøre det» (JH til MN 28/12 1889).

Del 2

Halvorsens første utgitte komposisjoner

Pedagog, kammermusiker
og fiolinsolist 1889–93

2.1 Fiolinlærer og kammermusiker i Helsingfors 1889–92*

Rundt 11. september satte Halvorsen kursen østover mot Helsingfors, der han skulle komme til å bo og virke i tre år framover. Reisen, som han skildret i et brev til broren Rolf 16. september, gikk med nattog til Stockholm, der han «havde en glad dag», og videre med båt. Hans første inntrykk av Helsingfors var svært positivt, og han skrev og tegnet videre i samme brev til broren:

En deiligere by har jeg aldrig seet hværken i England eller Tyskland... Her er ... russisk kirke, universitet, teater og andre offentlige bygninger som er aldeles storartede... Jeg haar faaet et udmærket logi i byens eleganteste hus. Skal ha alt i huset... Her er flere tusinde russiske militære og russiske kudske som er svært originale ... [og] kjører så fort at jeg aldrig troede jeg skulde komme derfra med livet. Her skal jeg forsøge tegne dem.



Russisk kusk og russisk militær, tegnet av Halvorsen og vedlagt brev til broren Rolf 16. september 1889

Det er verdt å merke seg den nyfikenheten overfor det fremmedartete og «ekso-tiske» som Halvorsen her legger for dagen, en interesse som seinere skulle komme til å gi ham inspirasjon til mange komposisjoner.

Det monumentale bysenteret i Helsingfors, som Halvorsen uttrykte stor begeistring for i brevet, er i stor grad bevart den dag i dag. Under ledelse av den tyskfødte arkitekten Carl Ludwig Engel ble de offentlige bygningene oppført i enhetlig nyklassisistisk stil etter at den opprinnelige småbyen ble Finlands hovedstad i 1812. Helsingfors beholdt i det store og hele sin småbykarakter gjennom hele 1800-tallet, men da Halvorsen kom dit, var byen inne i en rivende utvikling, med et folketall som økte fra 43 000 i 1880 til nesten 100 000 ved århundreskiftet (Dahlström:20). De svenskspråklige innbyggerne, som tradisjonelt hadde vært dominerende i byens samfunns- og kulturliv, var fortsatt i knapt flertall, men det

* Der kilder ikke er angitt, bygger opplysningene i dette kapittelet på de i litteraturlista angitte bøkene av Dahlström, Ehrström, Ekman, Flodin, Ringbom og Tawaststjerna.

finske språket var på sterk frammarsj, også innen ledende samfunnslag. I sitt daglige virke hadde Halvorsen likevel neppe noen problemer med å gjøre seg forstått med sine gode svensk-kunnskaper, selv om han i sine erindringsnotater mintes at de fleste av elevene hans primært var «finsktalende» (H:24). For øvrig skulle den interne språkstriden i Finland snart bli overskygget av innbyggernes felles kamp mot det russiske overherredømmet. Mens landet under tsar Aleksander II (1855–81) hadde fått utstrakt indre selvstyre, kom det etter hvert under sterkt press fra panslavistisk-nasjonalistisk hold ved hoffet i St. Petersburg, som behendig visste å utnytte motsetningen mellom språkgruppene til sin fordel. Således skulle Finlands frie stilling som storfyrstedømme innen det russiske tsarriket gradvis komme til å bli svekket fram mot århundreskiftet, noe som gav rikelig grobunn for nasjonale retninger innen kunsten. Symptomatisk nok fikk landets mest kjente komponist, Jean Sibelius, sitt gjennombrudd nettopp i denne perioden.

Musikklivet i Helsingfors og Halvorsens stilling som fiolinlærer i byen

«Helsingfors er den mest musikalske by i Norden,» skrev Halvorsen hjem til sine søsken 17. desember. Her skulle han få langt bedre vilkår for sin egen utvikling enn han hadde hatt i den skotske provinsbyen Aberdeen, til tross for at Helsingfors var en betydelig mindre by. Musikklivet var virkelig inne i en rik blomstringsperiode, takket være framveksten av de to institusjonene Helsingfors Orkesterforening og Helsingfors Musikforening, begge etablert 1882. Orkesterforeningens dynamiske dirigent og direktør var den tidligere Svendsen-eleven Robert Kajanus. På tross av dystre spådommer og mange økonomiske vanskeligheter hadde han klart å etablere et levedyktig profesjonelt 36-manns orkester som gav sju symfonikonsserter pr. sesong og i tillegg to folkekonsserter hver eneste uke (Ringbom:56 ff.). Den andre hovedaktøren i byens musikkliv, Helsingfors Musikforening, drev også en utstrakt konsertvirksomhet, særlig på kammermusikkens område, og var samtidig ansvarlig for driften av Helsingfors Musikinstitut (i dag Sibelius-akademin). Ved oppstarten av instituttet i 1882 var Edvard Grieg blitt tilbudt stillingen som dets direktør, men da han ikke overraskende takket nei, ble finlenderen Martin Wegelius ansatt som direktør og teorilærer (Dahlström:22).

Med sine ulike konsertprofiler – den ene med symfonisk musikk, den andre overveiende med kammermusikk på sine programmer – skulle en kanskje tro at de to musikk institusjonene i Helsingfors fungerte til gjensidig berikelse for hverandre og publikum, og slik fortonte det seg nok også for de fleste konsertgjengerne. Med to musikk institusjoner i en relativt liten by ble det imidlertid sterk konkurranse om både publikums gunst og offentlige bevilgninger, og de to front-

figurene Wegelius og Kajanus var begge sterke personligheter, som hadde vanskelig for å samarbeide med hverandre. Forholdet ble ikke noe bedre da Kajanus opprettet en egen orkesterskole i 1885, noe som resulterte i skarp konkurranse om fiolin- og celloelevne. Det er symptomatisk for striden at også Halvorsen, som i utgangspunktet sto helt utenfor, straks været denne interne splittelsen i Helsingfors' musikkmiljø. To dager etter ankomsten til byen skrev han nemlig i brevet til broren Rolf:

Direktøren [Wegelius] er meget hyggelig og fin, men jeg har på anelsen at jeg kommer i en meget vanskelig stilling her. Her er partier og vistnok en del intrigante mennesker. Det gjelder ikke at forløbe sig og være reservere. I dag var jeg på konservatoriet. Der var en hel del aldeles vidunderlige damer. Direktøren presenterte mig for mine kolleger, som alle var meget forekommende. En af dem, som tilige er musikhandler [Richard Faltin], bad mig besøge ham og betragte mig som hjemme, samt bad om jeg vilde gjøre ham den ære og lage mine violinstrenger hos ham, frit da forstår du. Men faen tru dem. Det er i grunden aldeles mod min arme natur at være betænkt og gennemskuende, og jeg føler at jeg taber noget andet ved at bli det, men jeg tror ingen længere, og jeg skal forsøge så meget som mulig ikke at løbe i fælder.

Wegelius hadde en allsidig bakgrunn som musikk-, teater- og litteraturkritiker, kordirigent, operakapellmester, komponist, pianolærer og musikk lærer i skolen, og han kom til å sette et sterkt personlig preg på Helsingfors musikk institut, som han ledet helt fram til sin død i 1906. Jean Sibelius, som var Wegelius' elev ved instituttet i tre år, gav seinere følgende karakteristikk av læreren:

Martin Wegelius var om någon mannen på den rätta platsen. Han gick med lidelse upp i sitt lärarkall. Han levde helt för musik institutet och förstod att genomsyra lärare och elever med sin arbetsglädje och sin brinnande entusiasm. Under mina senare studieresor var jag i tillfälle att konstatera att musik institutet tack vara Martins personliga insats stod på en betydligt högre allmän nivå än de flesta motsvarande anstalter i utlandet (sitert etter Ekman:50 f.).

Under flere utenlandsopphold hadde Wegelius knyttet mange viktige kontakter innen det europeiske musikk livet, bl.a med de norske komponistene Johan Svendsen og Johan Selmer, som han møtte i Leipzig i 1872 (Flodin 1922:256–258). Når han skulle besette de forskjellige lærerpostene ved musikk instituttet, fikk han ofte hjelp fra sine mange internasjonale bekjenskaper. Således var det etter anbefaling fra den seinere så berømte musikk professoren Hugo Riemann, som han hadde blitt kjent med i Hamburg i 1886 (Flodin 1922:418), at han i 1888 ansatte den da bare 22 år gamle Ferruccio Busoni som instituttets pianolærer etter at tilbudet først gikk til Agathe Backer Grøndahl som takket nei (NMT 1888:76). I mai året etter bestemte Wegelius seg for å si opp sin daværende fiolin lærer – den temperamentsfulle ungaren Hermann Csillag – etter «oppassande be-

teende» og store samarbeidsproblemer (Dahlström:51 f.). På en eller annen måte må han ha fått nyss om den talentfulle unge norske fiolinisten Johan Halvorsen. I en avispresentasjon noen år seinere het det at det var «gjennem Leipzigerkonservatoriet» Halvorsen fikk «Tilbud om Ansættelse ved Konservatoriet i Helsingfors» (*DbI* 15/9 1892), noe som tyder på at det igjen var Adolf Brodsky som var behjelpelig med å formidle engasjement for sin tidligere elev. Kontakten mellom Wegelius og Brodsky kan godt tenkes å ha gått via Busoni, som også i andre sammenhenger bistod Wegelius med formidling av lærere til instituttet (Flodin 1922:386). I likhet med Halvorsen hadde Busoni 1886–88 oppholdt seg i Leipzig og blitt kjent med både Grieg, Delius og Sinding (*MGG*, bd.2, sp.521). Sammen med Brodsky-kvartetten framførte han i januar 1889 Sindings pianokvintett i Gewandhaus (Rugstad:60–62). Sommeren 1889 hadde Grieg sågar innbudt Busoni til å delta på samme fjelltur som Halvorsen (→s. 169). Om Halvorsen og Busoni neppe var personlige venner, var de helt sikkert godt informert om hverandres virksomhet og hadde kanskje også møtt hverandre i andres selskap. Når Halvorsen i sitt brev til Grieg 22.juni begeistret fortalte om sitt nye engasjement i Helsingfors, skyldes entusiasmen framfor alt at han gledet seg «til at træffe sammen med Sig. Buzoni, som også er der». At også Busoni på sin side interesserte seg for Halvorsen, går fram i et brev til Wegelius 3.juli, der han spør: «Und wie steht die Verhandlung mit Halverson?»

I løpet av de sju år musikk instituttet hadde eksistert før Halvorsen ble ansatt i 1889, hadde Wegelius klart å bygge opp et rikt og inspirerende miljø ved institusjonen, som fra og med dette undervisningsåret holdt til i Unionsgatan 17, et lite hus med utsikt over Södra Kajen. Studiet var delt inn i tre avdelinger, «Förskolan» for skoleelever som ville forberede seg til hovedstudiet, den tre-årige «Musikskolan», samt en akademiklasse for viderekomne. Ved instituttet var det rundt 100 elever, og omtrent tredjeparten gikk i forskolen. Som «hovedemner» hadde de fleste av elevene valgt sang, piano, orgel, fiolin eller cello. Ved siden av dette la Wegelius svært stor vekt på å gi instituttets elever en allsidig musikkundervisning, og hans undervisning i emner som musikkklære, musikkhistorie, musikalsk analyse, solfège (hørelære) og korsang var obligatorisk for samtlige ordinære elever. Det fantes dessuten noen få elever som studerte harmonilære, kontrapunkt og komposisjon som hovedemne, og det var også mulig å velge en mer pedagogisk rettet fordypning.

Flere av musik instituttets elever fra den tida Halvorsen underviste der, skulle seinere bli musikalske størrelser av internasjonalt format; vi kan nevne Armas Järnefelt, Maikki Pakarinen (g. Järnefelt/ Palmgren), Karl Ekman og Ida Morduch (g. Ekman). Ingen av disse var fiolinister, men det var bare tilfeldighetene

som ville at Halvorsen ikke fikk en enda større personlighet som fiolinelev: Jean Sibelius hadde nemlig avsluttet sine studier ved musikk instituttet våren 1889, like før Halvorsen tiltrådte, og var nå reist til Albert Becker Berlin for videre studier. Halvorsens mest framstående elever i Helsingfors var de langt mer ukjente Augusta Lönnblad og Elis Jurva. Sistnevnte skulle seinere komme til å gå i Halvorsens fotspor som fiolinlærer ved Helsingfors musikinstitut. Ved instituttets oppvisningskonserter før jul 1890 og 1891 framførte de da 17–18 år gamle Lönnblad og Jurva hhv. 1.sats av Jacques P. Rodes fiolinkonsert i e-moll og Svendsens Fiolinromanse, begge akkompagnert av sin lærer Halvorsen på piano (→kronologi). At det i løpet av Halvorsens tid som lærer var få framtidige «store navn» i fiolinklassen, skyldtes ifølge Dahlström særlig den nevnte konkurransen med Kajanus' orkesterskole:

I den rådande konkurranssituationen blev undervisningen i violin- och violoncellspel vid musik institutet av rätt litet omfång. Rätt tydligt är, att de elever, som direkt siktede på att bli pultmusiker sökte sig till orkesterskolan, medan de, som utöver lektioner i huvudinstrumentet även önskade få en solid teoretisk utbildning kom till musik institutet, med dess mångsidiga sortiment av obligatoriska ämnen (Dahlström:51).

Ikke bare fiolinelevenenes nivå må jevnt over ha vært heller middelmådig. Elevstatistikene viser at Halvorsen i det hele tatt hadde forbausende få fiolinelever i høyere avdeling, det første undervisningsåret bare tre, deretter fem elever i hvert av de to neste (Dahlström:69). Ifølge den tyskspråklige ansettelseskontrakten

Verpflichtet sich Herr Halvorsen während ... [der] Termine ... 15 September – 15 December und 15 Januar – 1 Juni ... in dem Institut 14 Unterrichtsstunden in der Woche gegen ein Honorar von 2000 (Zweitausend) finn. Mark zu geben, sowie – im Fall von Bedarf – ausserdem Extrastunden (sowohl in Violin wie Ensemblespiel) gegen ein Honorar von 5 finn. Mark pr. Stunde zu geben (SAA).

For å få gitt sine 14 undervisningstimer pr. uke, medførte «den låga beläggningen i violin och violoncell vid de högre avdelningarna ... att största delen av det arbete som utfördes i dessa ämnen formelt kom att utföras i förskolan» (Dahlström:59). Undervisningen i forskolen var for pedagogen Halvorsen sikkert ingen direkte unyttig erfaring å ha med seg og var vel i alle tilfeller mer givende enn det meste av den undervisningen han hadde gitt i Aberdeen. Likevel må han ha følt denne typen undervisning som en belastning, for våren 1890, da lærernes kontrakter skulle reforhandles, uttalte han seg «i hufvudsak tillfredsställt med det föreslagna», at lønnen økte med 500 mark mot at timetallet gikk opp fra 14 til 15, men «vore tacksam' om den erbjudna lönen kunde beviljas honom, icke för 15, utan för 14 timmar» (MW til LB 24/5 1890). Den 8. november 1891 skrev han likeledes i et brev til søsteren Marie: «Har meget at gjøre om dagen på conservatoriet, så jeg har i grunden altforliden tid til overs for mit eget arbeide.»

At Halvorsen til tross for slike undervisningsforhold kom til å bli så lenge som tre år i Helsingfors, skyldes nok at forholdene for øvrig var svært inspirerende. Mens han i Aberdeen ikke hadde hatt andre profesjonelle musikere å forholde seg til enn August Reiter, fantes her et helt kollegium av dyktige utøvere og pedagoger. Utenom Wegelius og Busoni kan vi nevne den amerikanske Liszt-eleven William Humphrey Dayas som avløste Busoni fra høsten 1890, tyskeren Heinrich Wefing som var assisterende pianolærer, den tyske cellisten Otto Hut-schenreuter og hans etterfølger fra høsten 1891, belgieren Henri Merck, den store finske barytonsangeren Abraham Ojanperä, og sist, men ikke minst, den tyskfødte komponisten, universitetslæreren, organisten og musikkhandleren Richard Faltin, som var en virkelig nestor i Finlands musikkliv. I dette internasjonale miljøet trivdes Halvorsen svært godt. Mange år seinere, etter Halvorsens død, mintes Karl Ekman, som var elev og timelærer ved Helsingfors musikk-institut nettopp i perioden 1889–92:

Det er nära ett halvt sekel sedan dess, men mången av den äldre generationen här kommer ännu ihåg honom [Halvorsen] från den tiden: hans kraft, hans glada glimt, hans behärskning av flöjten, tuban, violinen och kontrabasen... (*Hbl* 6/12 1935).

Fiolinen var for lengst blitt Halvorsens hovedinstrument, men det er tydelig at hans multiinstrumentale ferdigheter fortsatt kom til nytte.

Det gode miljøet blant lærerne ved musikk instituttet skyldtes ikke bare at de underviste samme sted, noe som på grunn av instituttets daværende trangboddhet samtidig må ha vært en belastning. En av hovedtankene bak opprettelsen av Musikföreningen hadde vært at musikk instituttets lærere fortrinnsvis skulle være musikere med tilstrekkelig «virtuositet» til å «kunna uppträda som solister och ensemblespelare ... på föreningens konserter» (Organisasjonsplan av 1881, sitert i Dahlström:29). I motsetning til i Aberdeen, der Halvorsen ikke hadde gitt mer enn fem konserter i løpet av et drøyt år, innebar engasjementet i Helsingfors dermed en utstrakt konsertvirksomhet, noe som gjenspeiles i ansettelseskontrakten:

Weiter verpflichtet sich Herr Halvorsen bei den 2 Concerten sowie den 14 Musik-abenden und öffentlichen Prüfungen des Musikvereins je nach Bedarf, als Solist, Ensemble- und Orchesterspieler mitwirken, und erhält dafür im ganzen ein Jährliches Honorar von 1000 (Eintausend) finn. Mark (SAA).

En tredjedel av Halvorsens inntekt i Helsingfors, som det første året totalt utgjorde 3000 finske mark (ca. 2200 norske kroner), var dermed knyttet til utøvende virksomhet, først og fremst de såkalte «Musikaftnarna». Med to ukers mellomrom ble de gitt i festsalen i Svenska normallyceum, en skole i nærheten av musikk instituttets lokaler. Allerede som svært ung hadde Wegelius vært opptatt av «att kringspida den klassiska musikens mästerverk» i Finland (Dahlström:11),

noe han fikk rik anledning til gjennom musikkaftenene. Således hadde de en svært viktig pedagogisk funksjon i instituttets virksomhet; det var jo ennå ikke utviklet noen form for mekanisk lydgjengivelse. Alle elevene ved musikk instituttet måtte møte fram ved konsertene, og «Wegelius kontrollerte personligen med matrikeln i hand att eleverna mangrant innfann sig» (Dahlström:62).

Ved musikkaftenene ble det framfor alt oppført kammermusikk, en sjanger som i sin natur ideelt sett kan sies å gi avkall på de ytre effekter til fordel for en kontemplativ konsentrasjon om musikkens innerste, vesentlige kjerne. En kan derfor undre seg over at en framtidig komponist som Halvorsen bare i mindre grad hadde framført kammermusikk før han kom til Helsingfors. Fiolinsonater hadde relativt sjelden stått på programmene hans, og ser vi bort fra de obligatoriske studentensemblene i Stockholm og Leipzig, hadde han bare unntaksvis tatt del i framførelser av strykekvartetter, pianotrioer og annen musikk for mindre ensembler. At Halvorsen likevel hadde en varm interesse for kammermusikken går bl.a. fram av hans uegennyttige innsats med amatørstrykekvartetten i Aberdeen, men de praktiske og framfor alt de pekuniære realitetene medførte at han bare sporadisk hadde fått anledning til å dyrke denne interessen. Økonomisk var det lite å hente på å arrangere offentlige konserter med kammermusikk, da sjangeren tradisjonelt hadde hatt liten masseappell og først og fremst utfoldet seg i den private sfære, båret oppe av en liten stamme av skolerte Liebhabere som ofte selv var habile amatørmusikere. Symptomatisk nok var det en slik krets blant samfunnsstøtter i den finske hovedstaden som i sin tid hadde etablert Helsingfors musikforening, og ved musikkaftenene utgjorde folk herfra fortsatt en fast publikumsstamme. Av kjente skikkelser innen dette miljøet kan vi i tillegg til Wegelius og nevnte formann i musikkforeningen, konsul Leonard Borgström, trekke fram professorene August F. Sundell og Fredrik Saltzman, som Halvorsen overfor broren allerede 16. september karakteriserte som «en fortreffelig man». Nevnes framfor alle må likevel den fiolinspillende magistratssekretær Viktor Ekroos og hans syngende kone Ilta. Ilta Ekroos er av Otto Ehrström beskrevet som «en musikernas skyddsfe i sitt gästfria hem» (s. 157), som på denne tida var «den enda verkliga musiksalongen och därigenom en central mötesplats för stadens musik- og konstnärliga kretsar» (*Sohlman's*, bd.2:418). I tillegg til at personer som disse var representanter for en kontinuerlig og levende kammermusikktradisjon, var de også uunnværlige som økonomiske bidragsytere til musikk instituttets virksomhet. Stundom kunne de også støtte enkeltkunstnere som Sibelius økonomisk (Tawaststjärna 1968:108 og 404, fotnote 39), og som vi skal komme tilbake til, skulle også Halvorsen komme til å nyte godt av den gjestfriheten og gavmildheten ekteparet Ekroos omgav seg med.

Musikkaftenene hadde etter starten i 1882 ganske snart utviklet seg til en viktig institusjon i byens offentlige konsertliv, men på mange måter beholdt de samtidig sitt opprinnelige private preg, noe *Nya Pressens* daværende musikk-kritiker Karl Flodin får klart fram og skildrer svært levende i sin Wegelius-biografi (s. 401–403):

För den som ... intresserade sig för Musikinstitutet, lär väl ingenting ha förefallit så typisk för dess anda och verksamhet, som musikaftnarna i Normallyceum... Programmen växlade, de utförande likaså, men lokalen förblev densamma, såsom också anordningarna och åhörarna – i det närmaste.

I mörka höstkvällar, liksom i ljusa våraftnar vandrade samma publik troget uppför Unionsgatans backe till det gula skolhuset... Den man först stötte på, var direktorn själv [Wegelius]. Vänlig och förbindlig ... hälsade han vänner och bekanta och såg till att alla fingo plats. De främre bänkarna voro förnämre och hade ryggstöd; de bakre voro skolbänkar rätt och slätt. På dem sutto ungherrarna, de yngre lärarna, några elever och en och annan musikvän, som ville ha nära till dörren för att kunna smyga ut och röka under pausen. Bland de inträdande, som Martin [Wegelius] var uppmärksam nog att ledsaga till platserna, saknades aldrig herrskaperna Borgström, Saltzman, Sundell, Ekroos ... och några fler... Tidningsreferenterna hade sina stolar till vänster om dörren. Vanligvis sat Martin närmast intill dörren. Med höjdsa ögonbryn och spänd blick följde han musikföredragen. Hopträngda på bänkarna under fönstren sutto musikskolans og förskolans elever, en munter, emellanåt något bråkig samling av ungdomar, som ansågo som sin självfallna rätt att agera claque, isynnerhet när en f.d. elev uppträdde...

Musikaftnarna voro så karaktäristiska för institutet därför, att de återkommo månad efter månad, räknade med en stabil publik och ständig försiggingo i samma lokal. Här var nästan det enda tillfället att njuta kammarmusik. Ingen bullrande offentlighet störde intrycken. Man var som hemma hos sig. Det var ej en musik som fordrade stora apparater, endast mottaglighet och sinnets samling.

Efter välförrättat värv samlades lärarna, Martin och förtrogna vänner till dem på en restaurang, ... för att tillbringa en timme tillsammans. Martin satte ett stort värde på en sådan tvånglös sällskaplighet. Han kom därunder sina kolleger närmare och lärde känna dem både som artister och människor.

En nøkkelrolle ved musikkaftenene hadde Musikkinstitutets strykekvartettensemble, der instituttets fiolin- og cellolærere, dvs. Halvorsen og Hutschenreuter / Merck (→ s. 178), var selvkrevne medlemmer, mens de to andre måtte engasjeres annetstedsfra. Annenfiolinist i Halvorsens første sesong var Wegelius' gamle venn Karl Fredrik Wasenius, som under signaturen «Bis» i en årrekke var musikkritiker i *Hufvudstadsbladet* og dessuten hadde sin egen musikkforretning med tilhørende musikkforlag. Som fiolinist kunne han neppe regnes som mer enn en viderekommen amatør, og da han etter åtte års tjeneste i instituttets strykekvartett fra høsten 1890 ble byttet ut med den tyske fiolinisten Wilhelm Sante, uttrykte signaturen «R.F.» [Richard Faltin] i avisen *Finland* 14.oktober glede over at «institutets kvartett ... befriats från ett hämmande dilettantiskt element». Bratsjist i kvartetten var tyskeren Joseph Schwarz, og at både han,

Sante, Hutschenreuter og Merck ved siden av engasjementene ved musikkintituttet var musikere i Kajanus' orkester, må tas som et tegn på at den bitre striden mellom Kajanus og Wegelius hadde lagt seg noe. I tillegg til strykekvartetter ble det spilt en del kammermusikkverk med piano, der en av instituttets pianolærere trådte inn i ensemblet. Ikke minst samspillet med Busoni virket svært inspirerende på Halvorsen, som i sine erindringsnotater gav følgende skildring av sin daværende kollega:

Busoni var jo en enestående pianist som med sin klare forstand og sin uhyre kundskab i alle materier imponerte mig i høieste grad. Han kunde klarlægge den for mig dengang tågete Brahmske kammermusik. Busoni som komponist «tog» mig imidlertid ikke endskjønt jeg her også måtte beundre hans teknik (H:24).

I tråd med musikkaftenenes pedagogiske funksjon bestod programmene svært ofte av strykekvartetter, pianotrioer, sonater o.l. av komponister som Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt og Brahms. Også musikk av nyere komponister som Grieg, Svendsen, Sinding, Fauré, Goldmark, Volkmann, Rheinberger, Rubinstein, Tsjajkovskij og Saint-Saëns ble spilt, gjerne i form av en hel aften viet samme komponist. Også musikkintituttets ansatte, bl.a. Wegelius og Busoni, samt enkelte talentfulle elever som Sibelius, kunne få egne verk oppført ved musikkaftenene, og som vi skal komme tilbake til, var det nettopp i dette forum at også Halvorsen skulle få oppført sine første betydelige komposisjoner. Instituttets lærere og viderekomne elever var dessuten aktive som solister ved musikkaftenene, og i løpet av sine tre år i Helsingfors framførte Halvorsen mange store og krevende verk, så som fiolinkonsserter av J.S. Bach, Mozart, Mendelssohn, Vieuxtemps, Wieniawski og Saint-Saëns (→ fullstendig repertoaroversikt i kronologien).

Halvorsens første opptredener i Helsingfors høsten 1889

14 dager etter ankomsten til Finland, ved sesongens første musikkaften 30. september, debuterte Halvorsen for publikum i Helsingfors. Som ved flere tidligere debuter, spilte han 1. sats av Beethovens fiolinkonsert, og også Sindings suite i a-moll (→ s. 153) stod på programmet. Begge solonumrene ble akkompagnert av Busoni, og sammen med Hutschenreuter framførte de også kveldens eneste ensemblenummer, Beethovens variasjoner over lieden «Ich bin der Schneider Kakadu» for pianotrio. Konsertprogrammet bar tydelig preg av at instituttets nye fiolinlærer skulle presenteres, og Wasenius var svært tilfreds i *Hufvudstadsbladet* neste dag:

2.1 Fiolinlærer og kammermusiker i Helsingfors

Hufwudintresset för aftonen länkade sig ... kring institutets nyengagerade violinist, den unge norrmanen, hr. *Halvorsen*, som nu uppträdde för första gången... Hr. Halvorsen väckte genast sympati genom sin friska, wackra och sångfulla ton, sitt manligt kraftiga och uförfalskade spel, deri man städse fann den rena musiken, de äkta intentionerna. Ehuru en förklarlig oro i början något hämmade säkerheten i tekniskt hänseende kunde denna blomständighet dock ej wilsledda publiken ifrån den med rätta fattade öfwertygelsen, att man i hr. H. lärt känna en ung violinist af mycken begåfning... Bifallet war lifligt; isynnerhet hyllades hr. Halvorsen mycket.

Ved neste musikkraften, 21.oktober, fikk Halvorsen for første gang anledning til å stifte bekjentskap med Finlands egne komponister; «särdeles mjukt och känsligt» (NP) spilte han «con delicatezza» (Hbl) en «liten nätt berceuse» (Fl) av den i dag heller ukjente Agnes Tschetschulin, en tidligere elev ved musikk instituttet. Tschetschulins verk kom imidlertid helt i skyggen av kveldens andre representant for Finlands unge komposisjonstalenter, Jean Sibelius. Av ham var Halvorsen med på å framføre to satser fra en i dag bare delvis bevart strykekvartett i a-moll. Verket hadde nærmest skapt furore da det i sin helhet var blitt oppført ved musikk instituttets elevoppvisning våren før, og både blant publikum og kritikere var den 22-årige Sibelius nærmest med et slag blitt utropt til Finlands ledende komponist. Interessen for Sibelius var følgelig svært stor høsten 1889, så Halvorsen og hans debuterende kvartettensemble måtte finne seg i å komme i skyggen av komponisten hos kritikerne. I *Nya Pressen* kunne Flodin i det minste konstatere at verket «funno hängifna tolkare i hrr Halvorsen, Vasenius, Schwarz och Hutschenreuter». Kritikerne i *Finland* berømmet foredraget av finalen for å være «klart och godt», men var meget misfornøyd med utførelsen av adagioen. Hva Halvorsen mente om verket, vet vi ikke, men alt tyder på at han stilte seg svært positiv til Sibelius' første komposisjoner. Etter musikk instituttets feiring av Wegelius' fødselsdag 10.november, der lærere og elever framførte Wegelius' og Sibelius' felles verk «Näcken», kunne i alle fall Sibelius' yngre bror Christian, som var celloelev ved musikk instituttet, meddele broren at «Halvorsen uttalade sin förtjusning över violinobligatot i Näckens sång» (CSi til JSi 12/111889).

Ved høstens tredje musikkraften, 4.november, fikk Halvorsen virkelig anledning til å demonstrere sine evner både som primarius og solist, samtidig som han slo et viktig slag for Edvard Grieg i Helsingfors. Hele konserten var viet Griegs musikk, og åpningsnummeret var intet mindre enn den etter datidas målestokk svært djerpe strykekvartetten i g-moll. Under studietida i Leipzig knapt to år før hadde Halvorsen opplevd Brodsky-kvartettens gnistrende oppførelse av dette både klanglig og teknisk svært krevende verket. Hvilken flid, energi og entusiasme han nå hadde lagt ned i å få presentert kvartetten i Helsingfors, ble skildret av hans medspiller Wasenius:

Aftonen öppnades med Griegs stora och med äkta ingifwelse skrifna stråkwartett. Såsom medexequierende kan jag endast konstatera och loforda det utmärkta sätt, hwarpå hr. *Halvorsen* som första violinist dirigerat och förberedt samspelet, deri understödd på det bästa af herrar Hutschenreuter og Schwarz och derwid han warmt och klart framhållit kompositionens alla poetiska härligheter. När hr Halvorsen gaf musiken lif på sin violin, skedde detta med friskhet och en tillika fintänkt och sant konstnärlig interpretering. Det kom luft och lifskraft i spelet, det war norsk natur och någonting af Griegs ande deri (*Hbl*).

Kritikken i *Finland* framholdt at «de tre första satserna blefvo ytterst fint och musikaliskt återgifna, men i den sista kom icke den vildhet, som ligger i kompositionens anda, till sin rätt». Også Karl Flodin gav i *Nya Pressen* honnør til utøverne, men på linje med hva som var framkommet fra konservativt tysk hold et drøyt tiår tidligere (jf. Krummacher:91–93), stilte han seg helt uforstående til Griegs kvartett: «Den griegska norskheten ger sig mångenstädes ... ett så krampaktigt uttryck, att egendomligheterna bli till bizarrerier och dessa åter till oskönheter.» Strykekvartetten ble etterfulgt av to romanser sunget av Ojanperä, før Halvorsen avsluttet Grieg-aftenen med fiolinsonate nr.2 i G-dur, som han og komponisten hadde spilt sammen julaften to år før. Nå hadde han Busoni som medspiller på piano, og «såväl hr Halvorsens alltid inom de rätta gränserna hållna frasering och musikaliska kraftutveckling, som herr Busonis geniala, i minsta detalj ädelt och i stora drag mejslade spel wäckte hos publiken det lifligaste intresse (*Hbl*). Halvorsens spill var «rent, säkert och på samma gång mycket smakfullt och virtuosmässigt» (*F*), og verkets satser «återgåfvos med sällsynt lyftning, fin uppfatning och nobel bravur» (*NP*).

Også de to neste musikkaftenene var hovedsakelig viet kamermusikk; 22.november stod bl.a. Brahms' pianotrio i C-dur, op.87, på programmet, mens 2.desember var en ren Anton Rubinstein-aften, i forbindelse med at denne russiske komponisten og pianisten nylig hadde fylt 60-år. I samtida hadde den i dag relativt ukjente Rubinstein en sentral posisjon i russisk og europeisk musikkliv, og i Helsingfors gav han konserter med jevne mellomrom. Som komponist var han meget produktiv og skrev musikk i nær sagt alle sjangere. Den 28.oktober 1886, da Rubinstein dirigerte sin 6.symfoni i Gewandhaus i Leipzig, hadde Halvorsen antakelig spilt i orkesteret, og nå øvde han inn både en strykekvartett i F-dur (op.17) og en fiolinsonate i G-dur (op.13) til musikkinstitutts konsert. Bortsett fra at «renheten ... icke öfveralt [var] mönstergill» (*NP*) i kvartetten, noe som ikke nødvendigvis var Halvorsens feil, ble både han og komposisjonene belønnet med ros fra kritikere og publikum.

Institutts siste musikkaften før jul, 9.desember, ble innledet med en strykekvartett i C-dur av Mozart (sannsynligvis den såkalte «Dissonanskvartetten», K.

465), som ifølge Flodin ble spilt «med all pietet och känsla för de kontrapunktiska finheterna» (NP). Bakom konsertframførelsen lå imidlertid betydelige uenigheter innad i kvartettensemblet, og den framtidige dirigenten Halvorsen fikk god bruk for sine lederegenskaper da han mot annenfiolinist Wasenius' vilje satte igjennom et forrykende tempo i finalen. Som primarius hadde Halvorsen den musikalske tolkingen i sin makt, men som kritiker var det Wasenius som spilte førstefiolin, og han unnslo seg ikke for å anmelde konsertnummer der han selv hadde vært utøver. I *Hufvudstadsbladet* dagen etter sa han «tak for sist» ved offentlig å ta til motmæle mot «det oppdrifna tempot i sista satsen» og «inlägga en liten protest»! Noe alvorlig fiendskap lå heldigvis ikke bak, for i samme kritikk karakteriserte Wasenius konserten som «särdeles njutningsrik» og mente at «institutets unge, men framstående wiolinlärare ... derwid [hadde] sin glansafton». Det var heller ikke småting Halvorsen vartet opp med etter at Mozart-kvartetten var spilt til ende; akkompagnert av Wefing var han nemlig solist Wieniawskis fiolin-konsert nr.2 i d-moll, op.22. Før han kom til Finland hadde Halvorsen på nær sagt alle konsertene sine spilt mindre bravurstykker av denne legendariske polske fiolinvirtuosen, men dette var første gang han spilte en hel Wieniawski-konsert. Med Busoni som akkompagnatør spilte han dessuten Joachims transkripsjon av Schumanns «Abendlied», en masurka av Zarzycki og som ekstranummer «en äkta norsk Halling» (NP). Han løste alle disse solistoppgavene med glans, og kvelden må regnes som Halvorsens definitive gjennombrudd i den finske hovedstadens offentlige musikkliv. I et brev hjem til søsknene skrev han 17.desember: «Har nylig spillet Wieniawskis concert og gjort stormende lykke jeg sender kritikke som kan læses i familien og som [Rolf] Hakon senere kan vise Varmuth.» Hensikten med å vise kritikkene til Warmuth var åpenbart å få dem gjengitt i *Nordisk Musik-Tidende*. Flodins kritikk framhevet «en stor och vacker ton, som i cantablet svälde ut till den mjukaste sång», noe han mente Halvorsen lyktes å forene med «en korrekt, på sina ställen t.o.m. öfverraskande vacker teknik, hvilken isynnerhet i tersspelet var fullkomligt ren och virtuosmässig» (NP). Litt malurt ble riktignok helt i begeret:

Hr Halvorsen tyktes dock icke alltid vinnlägga sig om att förläna sin teknik den omedelbara, smekande glansen, hvilket vi emellertid anse vara nödvändigt för att de tekniska utsmyckningarna icke må framstå som mödosamt förvärtvade färdigheter; man påminne sig t. ex. det kromatiska glissandot, hvilket hr H. bestämdt kan göra med vida större virtuositet.

Flodin konkluderte imidlertid med at alt som «angick det rent konstnärliga i utförandet var förträffligt» og at «violinisten dokumenterade sig som en musiker af gedignaste halt,» et syn som også gjør seg gjeldende i Wasenius' kritikk (Hb):

Herr Halvorsen redde sig... bra med den tekniskt swåra oppgiften. Men den toma virtuositeten är icke herr Halvorsens sak; han föler och finner äfwen alltid den inneboende kärnan. Det är sång och känsla i hans spel och hwad mer, det är karaktär...

Gedigheten af herr Halvorsens spel och smak ha wi redan upprepade gånger kunnat konstatera. Men wid sitt uppträdande i går har han foget härtill bewiset på en berömwärd förmåga äfwen som violinist i ordets goda bemärkelse.

Utøvende virksomhet vinteren og våren 1890

Musikkaftenene skulle også i det nye året utgjøre hovedtyngden av Halvorsens konsertvirksomhet, men etter hvert som navnet hans ble mer kjent i Helsingfors' musikkliv, fikk han også en del andre spilleoppdrag. I forbindelse med nasjonal-skalden J.L.Runebergs fødselsdag 5.februar deltok han ved en veldedighets-konsert, der han i anledning dagen også framførte en egen transkripsjon av den patriotiske «Björneborgarnes marsch». Ellers gjentok han nummer fra tidligere konserter, og publikum var ifølge avisene ellevert av begeistring (*NP/Hbl*)!

I brevet til søsknene 17.desember 1889 nevner Halvorsen planer for en egen konsert på nyåret, men til tross for sine suksesser synes det som han foreløpig ikke torde ta sjansen på noe mulig tapsprosjekt i Helsingfors. Faren for å drukne i hovedstadens myldrende konserttilbud er nok noe av bakgrunnen for at han 16.februar i stedet la sin første egne konsert i Finland til den lille byen Borgå, fem mil øst for Helsingfors. I tillegg til å framføre diverse mindre stykker gjentok han her sin Wieniawski-suksess fra musikkaftenen 9.desember. Han «förstod att formligt elektrisera publiken» (*Bbl* 10/121890). «Mest anslog Ole Bull's 'Saeter-besoeget'» (*Bbl* 19/2), og av norsk musikk framførte han ellers Griegs første fiolinsonate. Som akkompagnatør medvirket Karl Flodin, og i to mellomavdelinger sang en såkalt «musikalskarinna» sanger av Flodin, Kjerulf, Grieg og – som vi skal komme tilbake til i neste kapittel – to sanger som Halvorsen selv hadde komponert til tekster av Bjørnstjerne Bjørnson, «Magnus den blinde» og «I en tung stund». Musikkelskerinnen var naturligvis ingen annen enn Ilta Ekroos, som også var Bjørnson-sangenenes dedikasjonsbærer. Datidas konvensjon for gifte kvinner av borgerskapet tilsa at hun aldri opptrådte som yrkesmusiker eller under eget navn.

Musikkaftenene videre utover vinteren bød på vekslende programmer, der Halvorsen først og fremst fikk rikelig anledning til å fordype seg videre i kammermusikkrepertoaret, bl.a. med strykekvartetter av Haydn og Beethoven, Schuberts pianotrio i B-dur og fiolinsonater av Händel, Bach og Brahms. Sistnevntes fiolinsonate i d-moll, op.108, som var uroppført bare et drøyt år tidligere, ble framført av Halvorsen og Busoni ved en musikkaften 17.februar 1890. Som vi allerede har vært inne på, var samspillet med den to år yngre kollegaen utvilsomt

en meget viktig impuls for Halvorsens musikalske utvikling det første året i Helsingfors, og da han i sine erindringsnotater la vekt på hvordan Busoni hjalp ham til å forstå den for ham «dengang tågede Brahmske kammermusik» (se over), var det nok denne oppførelsen han siktet til. I tillegg til Brahms' nye sonate inneholdt konserten også et annet svært interessant nummer, ikke minst sett med norske øyne. Det var Christian Sindings gjennombruddsverk, pianokvintetten i e-moll, op.5. Verket hadde nærmest gjort furore ved uroppførelsen i Kristiania 19.desember 1885, og det var også oppført i København ved et par anledninger (Rugstad:45–49). Halvorsen var blitt kjent med verket ved en privat oppførelse hjemme hos Brodsky i Leipzig 29.januar 1888 (→s. 155) og Busoni hadde som før nevnt oppført det med Brodsky-kvartetten i Leipzigs Gewandhaus 19.januar 1889 (→s. 155), en oppførelse de gjentok samme sted nøyaktig ett år seinere, 19.januar 1890 (Rugstad:62). Busoni kom nærmest direkte herfra tilbake til Helsingfors, der Sindings kvintett gjorde stor lykke, ikke minst takket være utøvernes inspirerende spill (NP). Om verkets berømmelige kvint- og oktavparalleler skrev Wasenius, som ved denne anledningen bare var tilhører: «Det låter ju originelt, ja det låter ej illa, det klinger t.o.m. bra härligt!» (Hb)

Den 13.april holdt instituttets mest talentfulle sangelev, den seinere så berømte Maikki Pakarinen (Järnefelt-Palmgren), sin debutkonsert i Brandkårshuset. Her medvirket Halvorsen med et av sine gamle bravurnummer, Ries' Suite, som han også hadde spilt ved en musikkaften 24.mars. Ifølge Flodin var han «utomordentligt lyckligt disponerad och hänförde alla med sitt genommusikaliska, ädelt känsliga och tekniskt framstående violinspel» (NP). Ikke mindre enn 1200 betalende tilskuere forlangte flere ekstranummere, både av ham og konsertgiveren.

I tillegg til de regelmessige musikkaftenene foranstaltet Helsingfors musikförening og dens institutt større konserter i Universitetets solennitetssal 1–2 ganger i året. Her deltok gjerne instituttets kor og et orkester innleid for anledningen, og ellers ble programmene supplert med høydepunkter fra de siste musikkaftenene. I Halvorsens første sesong i Helsingfors ble det gitt bare én slik konsert, 28.april, og her framførte han enda en gang Wieniawskis d-mollkonsert. Igjen ble det en stor triumf, og det til tross for at Wefing på grunn av sykdom i siste liten måtte overlate akkompagnementsoppgaven til Busoni, som visstnok spilte hele verket prima vista (Hb). Også Sindings pianokvintett ble gjentatt med stor suksess, og Flodin var «frästad att ställa dess upphofsman främst i ledet af Norges banbrytande komponister» (NP).

Møte med Jean Sibelius og hans musikk

Mens Sinding med en viss rett kunne regnes som den mest banebrytende blant yngre norske komponister rundt 1890, hersket det ingen tvil om at Jean Sibelius var ansett som det kommende store navnet i finsk musikkliv. Inspirert av nettopp Sindings kvintett, som han hadde hørt i Leipzig 19. januar, hadde Sibelius i løpet av vinteren komponert en fem-satsig pianokvintett i g-moll (Tawaststjerna 1968:110 ff.). Til en musikkften i 5. mai rakk Busoni, Halvorsen og resten av instituttets strykekvartett å innstudere første og tredje sats, som dermed fikk sin uroppførelse. Komponisten selv var fortsatt i Berlin, men hans bror Christian skrev straks til ham at Halvorsen hadde blitt svært begeistret for «den briljante fakturen» og spurt ham om broren også «hade komponerat någon violinkonsert» (CSi til JSi 6/5). Halvorsen fattet øyensynlig straks storheten i Sibelius' pianokvintett, og annenfiolinisten Wasenius karakteriserte musikken som «osökt wacker, storslagen, lefwande och originel» og ville «af fullaste hjerta deltaga i den lifliga hyllning, som medels bifall och applåder skänktes honom i går» (Hb). Flodin derimot, som tidligere hadde vært entusiastisk overfor Sibelius, var nå bitende i sin kritikk av første sats, der han «genom det ständiga jäktandet efter nya hållpunkter för intresset» satt igjen med inntrykket av «en orolig, feberhet fantasi utan besinning och utan själfkändt mål» (NP). I Sibelius' kvintett bærer den rytmiske og melodiske utformingen hyppig bud om en radikal nasjonal linje, noe Flodin – som vi har sett av hans kritikk av Griegs strykekvartett – på ingen måte var tilhenger av.

Noe personlig møte mellom Sibelius og Halvorsen fant ikke sted før kommende høst. Sibelius hadde tilbrakt hele sommeren 1890 hjemme i Finland (Tawaststjerna 1968:119 ff.), der han tilskyndet av sin tidligere lærer, Wegelius, hadde fullført en ny strykekvartett i B-dur. Under ledelse av Halvorsen ble denne uroppført ved en musikkften 13. oktober. Det nye verket var langt mer lettfattelig enn pianokvintetten og ble svært godt mottatt i hele pressen. Av publikum ble den unge komponisten framkalt så mange ganger at hele kvartetten måtte spilles *da capo* (Hb)! Også utøverne fikk honnør; ifølge Faltin ble kvartetten «under sin utmärkte primarius hr Halvorsens ledning» spilt «förträfflig», og han var sikker på at «kompositören måste ha haft sin glädje deraf,» for «de spelande voro ögon-skenligen varmt intresserade för sin uppgift och insatte sina bästa kräfter för att låta kompositionens skönheter framstå klara og tydliga» (Fl). Vi vet ikke hvor godt kjent de to unge nordiske komponistkollegene ble ved denne anledningen, og kort etter konserten reiste Sibelius til Wien for videre musikkstudier. Han var derfor ikke til stede da strykekvartetten ble gjentatt for et større publikum ved

Helsingfors musikförenings konsert 23.mars 1891. Begeistringen for Sibelius var ikke den samme da, men Halvorsen og de andre utøverne spilte ifølge Flodin «med den fullkomligsta pietet samt rent och schwungfullt» (NP).

Sommeren 1891 vendte Sibelius tilbake til hjemlandet for godt, og våren 1892 oppholdt han seg permanent i Helsingfors. Han komponerte på denne tida sin store programmatiskke symfoni *Kullervo* for sangsoli, kor og orkester, som ble oppført under hans egen ledelse 28. og 29.april 1892 (Tawaststjerna 1968:154–170). Halvorsen forsømte neppe muligheten til å overvære denne viktige begivenheten i Finlands musikkhistorie. Om han og Sibelius ble nærmere kjent personlig i denne perioden, er derimot ikke dokumentert, så noe nært vennskap dem imellom utviklet seg neppe. Det er likevel sannsynlig at de nå og da møttes i musikeres selskap, slik de også skulle komme til å gjøre på sine eldre dager, bl.a. under de nordiske musikkfestene.

Som komponister fikk Sibelius og Halvorsen aldri noen vesentlig innflytelse på hverandres tonespråk, men Halvorsen skulle forbli en trofast beundrer av Sibelius livet ut. Som primarius i egen strykekvartett framførte han den modne Sibelius' *Voces intimae* i 1917, og som kapellmester ved Nationalteatret benyttet han flittig scenemusikk av sin finske kollega. Ved symfonikonserter satte han ofte mindre Sibelius-komposisjoner på programmet, og av større verk dirigerte Halvorsen ved tre anledninger finnens første symfoni. Som vi skal komme tilbake til i kapittel 5.3, tillot han seg sågar å «låne» et lett gjenkjennelig motiv herfra i sin egen Symfoni nr. 3.

Aulestad-opphold og «en ubeldig Serenade» på Lillehammer sommeren 1890

Mot slutten av sin første sesong i Helsingfors var Halvorsen travelt opptatt med «examen for eleverne», noe han i et brev til broren Rolf 6.mai beskrev som «værre end alt andet nu i varmen». Den 30.mai var det tid for vårens siste musikkaften, som samtidig markerte Busonis avskjed med Helsingfors. Ved denne anledningen spilte Halvorsen for første gang J.S. Bachs fiolinkonsert i a-moll, et verk han kjente godt fra studietida i Leipzig (→ kronologi: 3/11 1887, 10/2 1888). Ikke overraskende var Flodin svært tilfreds med valget av solistnummer:

Ackompanjerad af hr. Busoni spelade hr. *Halvorsen* en storartadt konciperad violin-konsert af Bach. Hr. Halvorsen lät sin violin ljuda så vackert och behärskade med så fullkommlig säkerhet alla svårigheter, främst den af Hellmesberger tillkomponerade, stiltrogna kadensen, att man från början till slut ryktes med af detta ädla, sjäfulla og klassiskt enkla spel (NP).

Av korrespondansen mellom Halvorsen og broren Rolf går det fram at han i mange år hadde drømt om musikkstudier i Paris (→ s. 114). Fjorårets tildeling av stipend fra Schäffers legat (→ s. 168) satte ham økonomisk i stand til å virkeliggjøre den gamle drømmen, men på grunn av stillingen i Helsingfors kunne det bare skje når musikk instituttet hadde ferie. Den 11. juni 1890 stod følgende notis å lese i *Nya Pressen*:

Violinisten J. Halvorsen afreste i går med v. Döbeln till Stockholm och Kristiania, därifrån hr. H. ärnar begifva sig till Paris för att studera musik. Hr. Halvorsen åtnjuter för ändamålet ett norskt stipendium. Sin lärarvärksamhet vid härvarande musikinstitut kommer hr. H. åter att fortsätta i höst.

Den 17. desember året før hadde han skrevet til søsknene at han gledet seg til «sommeren og Ådalen», men at han først måtte «gjøre en liden parisertur på en måned eller to». Turen til Paris skulle gå via Kristiania, da det, som han skrev til Rolf 6. mai, var «ligeså billigt at reise over Norge som ofver Petersburg». Juninummeret av *Nordisk Musik-Tidende*, som brakte en notis om at Halvorsen gjestet Kristiania, nevnte derimot ikke Paris-reisen med ett ord. Allerede over en måned før avreisen fra Finland skrev han i brevet til broren at han var «træt på musik» og derfor ville komme hjem for å «hvile en 8^{te} dages tid» (JH til RH 6/5). Seinest i løpet av disse dagene må han ha kommet til at en studiereise til Paris midt i sommerferien, da musikklivet i stor grad lå nede, hadde heller lite for seg. En utløsende faktor kan ha vært at han var i kontakt med studiekameraten Arve Arvesen, som hadde god kjennskap til forholdene i Paris etter å ha studert der de siste to årene. Arvesen, som var hjemme i Norge bl.a. for å gi konserter, inviterte ham i stedet med til Bjørnstjerne Bjørnsons gard Aulestad i Gausdal. Arvesen var sønn av folkehøgskolepioneren Olaus Arvesen på Hamar, og familiene Arvesen og Bjørnson var nære omgangsvenner. Når Arve Arvesen reiste opp på besøk, tok han gjerne med venner fra inn- og utland, om enn ikke alltid til dikterens velbehag.* Til stede på Aulestad var også billedhoggeren Jo Visdal, som Halvorsen hadde møtt sammen med Arvesen i Kristiania sommeren før (→ s. 169). Nå holdt han på å utføre sine i ettertid kjente byster av ekteparet Bjørnson.

Like før sin 70-årsdag, da han i et intervju med radiobladet *Hallo-Hallo* ble bedt om å karakterisere den store dikteren, kom Halvorsen inn på Aulestad-besøket sommeren 1890: «Et vidunderlig menneske var B.B. Jeg var engang en

* Da Arvesen planla å ta med seg Sinding og Delius til Aulestad sommeren 1889 (Carley 1993:86), avstedkom det følgende hjertesukk fra Bjørnstjerne Bjørnson: «[Olaus] Arvesen har forkynt, at her kommer en amerikansk vän av Arve og denne selv. – Jeg glæder mig ikke til al den støj» (BB til BI u.d. juni 1889). Sinding og Delius fikk ikke tid til noe Aulestad-besøk før fjellturen med Grieg det året (→ s. 169), men sommeren 1891 vendte Delius tilbake til Norge og tilbrakte en uke på Aulestad (Carley 1983:402).

hel sommer på Aulestad. Musikalsk? Ja, jeg kunde kanskje si naiv-musikalsk!» (*H-H* nr. 11, 11–17/3 1934:4). Dikterhøvdingen må ha gjort et mektig inntrykk på den 26 år gamle Halvorsen, som nettopp hadde tonesatt seks av diktene hans. Bjørnsons 21 år gamle datter, Bergliot, som var hjemme på ferie fra sangstudier i Paris, forsømte ikke anledningen til å la faren og de andre i huset få høre Halvorsens nye komposisjoner.

I forbindelse med Aulestad-oppholdet besøkte Halvorsen og de andre unge gjestene i huset Lillehammer, der Johannes Haarklou gav en kirkekoncert 18. juli. Arvesen assisterte Haarklou i et par nummer, mens Halvorsen denne gangen måtte nøye seg med å være tilhører. Men både han, Bergliot Bjørnson, Jo Visdal og noen representanter for byens kunstnerkoloni hadde på forhånd tatt sitt monn igjen natterstid. Tannlege Anders Sandvig, i ettertid mest kjent for å ha bygget opp friluftsmuseet på Maihaugen, har fortalt at de benyttet en sommernatt til å gi en «gratis-konsert» til beste (?) for ham, hans kone Anna og andre brave borgere av småbyen:

Sommeren 1889 [] var det stor konsert her i byen... Av en eller annen grunn som jeg nå ikke husker, var vi ikke til stede ved den anledning.* Men ved 1-tiden eller så om natten våknet jeg ved å høre sang utenfor vårt soveværelse som lå mot hagen. «Här är Guda gott att vara, och vad livet doch är skönt» tonte det opp mot oss. Det hørtes ut som det var et lite kor som sang... Jeg visste at flere av mine venner var i byen i anledning av konserten, og jeg tenkte meg det kunne være noen av dem som var ute på halloí... De ville ha tak i oss til et lite nachspiel. Men vi gav ikke noe livstegn fra oss, og de måtte gå igjen med uforrettet sak. Men da begynte også en av følget å mjaue som en katt. Og det ble ikke bare med mjauingen. Da selskapet kom ut på gaten, slo de seg rent løs, hva de gode borgere senere visste å fortelle. De lo, sang og skravlet bortover hele Storgaten så folk måtte opp av sine senger og bort til vinduet for å se hva det var. En av de mest fremtredende borgere fløy i bare skjorta ut på trappen og holdt en dommedagspreken. Begge vekterne ... kom også på bene, men da de bare var to mot fem, og en dame dessuten var med i selskapet, vågde de ikke å foreta seg noe; de holdt seg pent på avstand hele tiden. Borte ved Samlagsgården ... sto en stige reist opp fra gaten. I ett nå hadde selskapet tatt plass oppetter trinnene på stigen. Et par av herrene spilte munnspeil, en brukte en kam, og nede på gaten sto en mann med en stor hårlugg og dirigerte det hele med en stokk, fortaltes det senere. Men på øverste trin på stigen satt damen og sang av full hals så det hørtes over hele kvartalet: «God morgen, god morgen».

Dagen etter var det veldig røre i byen, overdrivelser og mye snakk om det nattlige opptrin. Noen lo og syntes det var et morsomt påfunn, andre derimot var dypt og hellig indignert over ungdommen nåtildags. Det hele førte til anmeldelse for gate-

* Grunnen var at Sandvig samme dag, 18. juli 1890, la ut på en reise oppover Gudbrandsdalen. I tillegg til å samle flere hus til det som skulle bli Maihaugen, annonserte han med ambulerende tannlegevirksomhet på en rekke steder oppover dalen (div. annonser i *LT* juli 1890). Som det går fram av dateringen i rettsreferatet (→ neste side), fant episoden sted natta *før*, ikke etter Haarklous kirkekoncert. I likhet med årstallet må dette være en feilerindring fra Sandvig, som skrev sine erindringer som 80-åring over 50 år seinere.

uorden, til forhør og mulkt. Og det ble fort konstatert at synderne var venner av Sandvig. Damen med den vakre stemmen var ingen ringere enn frøken Bergliot Bjørnson, herrene var Arve Arvesen, kapellmester Johan Halvorsen, maleren, nå professor Halfdan Strøm, billedhoggeren Jo Visdal og forfatteren Kristoffer Kristoffersen. Hver av herrene ble ilagt en bot på 5 kroner for gateuorden. Frøken Bjørnson derimot slapp mulkt og med den begrunnelse at hun var «den eneste som hadde utdannelse i sang». Både min kone og jeg var innstevnet som vitner, men vi hadde selvfølgelig ingen ting å beklage oss over. Tvert om. Vi følte oss jo nærmest beåret (Sandvig:92 f.).

Som Mentz Schulerud har framholdt i *Norsk kunstnerliv*, var det en nidkjær lokal tjenestemann, kalt «Pol'ti Larsen», som pågrep urostifterne. Han var visstnok «vant til ro og sømmelig adferd i sin idylliske Torneroseby og så skjevt til de første inntrengende bohemer» (Schulerud:528). Schuleruds skildring av «Pol'ti Larsen» bygger i dette tilfellet på en annenhånds beretning fra den svenske forfatteren Gustaf Fröding :*

Illa gick det några unga konstnärer och konstnärinnor, fröken Bergliot Bjørnson var bland de senare. De hade en vacker afton funnit den lantliga friden på gatan så lockande att de – hör och bäva! – blevo till den grad gudsförgätne att uppstämna en stilla (?) kvartett. Och bums! var politi Larsen där och grep dem. Mulkt 10 kr. (Schulerud:528).

Mulktens størrelse varierer i de ulike skildringene av episoden. Det var heller ikke snakk om forenklete forelegg som alle de involverte vedtok på stedet. Arvesens, Visdals og Strøms sak kom faktisk opp for meddomsretten på Lillehammer i begynnelsen av oktober. Den vakte stor gjenklang i pressen, og under overskriften «En uheldig Serenade» ble den referert i en rekke av landets aviser:

For Meddomsretten paa Lillehammer stod 3die ds. 3 Kunstnere, 1 Violinist [Arvesen], en Billedhugger [Visdal] og en Kunstmaler [Strøm], der sammen med 2 andre Herrer [Halvorsen og Kristoffersen] og 1 Dame [Bergliot Bjørnson] Natten mellem 17de og 18de Juli Kl mellem 1 og 2 skulde have sunget og støiet dels paa Gaden i Lillehammer og dels inde i et Gaardsrum lige ved Storgaden.

De Tiltalte hævdede, at Sangen ikke kunde betragtes som Gadeuorden. Meddomsretten idømte imidlertid hver af Personerne 6 Kroners Mulkt, idet Sangen paa den Tid af Natten maatte betragtes som Gadeuorden... To tilstedeværende tiltalte vedtog ikke Dommen, men begjærede Sagen indsendt til Høiesterets Kjæremaalsudvalg med Andragende om at faa den paany behandlet ved Lagmandsret (gjengitt bl.a. i *LT* 7/10, *HSt* 9/10,** *Afp* 9/10 og *FrB* 11/10).

* Som pasient på Suttestad nervesanatorium kom Fröding til Lillehammer i begynnelsen av september 1890. Sommeren tilbrakte han dels i Görlitz, dels i Malmö (Fröding:140–150), så han kan ikke selv ha vært vitne til «Pol'ti Larsens» aksjon.

** Mens *Hamar Stiftstidende* refererte saken, ble den betegnende nok *ikke* omtalt i den andre Hamar-avisa, *Oplandenes Avis*, der Arve Arvesens far, Olaus Arvesen, var redaktør.

Hvorvidt saken nådde lenger opp i rettssystemet, vites ikke. Halvorsen nevnte verken Lillehammer-besøkets nattlige eskapader eller det rettslige etterspillet i sine erindringsnotater. Da han selv ikke synes å ha vært tiltalt, må vi anta at han på forhånd hadde vedtatt og betalt boten for å slippe å møte opp i en norsk rettssal langt ut på høsten. Da rettssaken fant sted, var han nemlig for lengst var tilbake i Helsingfors, der høstens første musikkraften gikk av stabelen 29. september. «Hovedattraksjonen» var musikkinstitutts nye pianolærer, William H. Dayas, og Halvorsen deltok bare i Robert Volkmanns pianotrio i b-moll. Med tanke på at Volkmann og hans musikk er så godt som ukjent i dag, er det interessant å lese at Richard Faltin i avisen *Finland* beskrev verket som «fra början till slut fängslande». Han roste videre utøverne for å ha spilt «på ett alltigenom förträffligt sätt,» der «enheten i uppfattningen och en vis fördelning af ljus och skugga läto kompositionens tematiska arbete och det tankedigra innehållet framstå klart och genomskinligt».

2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner

Halvorsens musikalske ståsted ved inngangen til 1890-åra

Fram til høsten 1889 var det utvilsomt det utadvendte solist-repertoaret som hadde dominert Halvorsens konserter, enten det var snakk om store fiolinkonserter eller mindre bravurstykker. Likevel ville vi gjøre Halvorsen urett om vi på grunnlag av en statistisk gjennomgang av hans konsertrepertoar konkluderte med at han først og fremst hadde en forkjærlighet for «lettere» musikk med umiddelbar publikumsappell. At innholdsløst virtuoseri og billige effekter lå Halvorsen svært fjernt går nemlig fram av både hans egne utsagn, hans interesse for kammermusikken og nesten alle de kritikkene han fikk i løpet av sin tidlige solistkarriere, fra *Bergenspostens* kritiker som 18. desember 1885 fastslo at «Ægt-heden og Dybden af den unge Mands musikalske Natur er utvilsom» (→s. 125), til Wasenius' ros av hans Wieniawski-spill (se over). Noe seinere formulerte Wasenius dette enda klarere: «Det är en af hr Halvorsens många dygder att aldrig ha sökt att med brokiga och simpla effekter vinna och väcka uppmärksamhet» (*Hbl* ³¹/5 1890). Det synes altså klart at Halvorsen til fulle mestret den vanskelige oppgaven det er å kombinere en «ytre», glitrende, virtuos fiolinteknikk med formidling av en varm og dyp «indre» forståelse av musikken. Om han var glad for all suksess, synes den aldri å ha gått ham til hodet. Han stilte stadig nye krav til seg selv og anså seg fortsatt ikke som «utlært». Således skrev han i brevet hjem til

familien 17. desember 1889: «Her forlanges meget, og jeg kan lære meget hvilket man ikke kan i Christiania.» Høstens intensiverte beskjeftigelse med kammermusikk hadde gitt ham rik anledning til å fordype seg i musikk uten å skjele til utenommusikalske faktorer som publikumsfrieri. Som primarius i strykekvartetten hadde den vordende dirigenten utvilsomt høstet nye viktige erfaringer, både som musikkfortolker og instruktør.

Etter noen måneder i Finlands hovedstad hadde Halvorsen funnet seg godt til rette. Av brevet til søsknene går det fram at han ikke bare i forbindelse med jobben, men også ellers hadde «meget at ta sig fore. Fortiden er her af theatre finsk, svensk, russisk og franske selskaber. Tre orchester concerter hver uge. Reisenauer, Grünfeld, Dreischock, Sauer, Isaye, Lucca, Fohström synger og spiller». Brevet vitner om et rikt og inspirerende musikkmiljø i Helsingfors. Selv om han i motsetning til i Aberdeen ikke fikk noen direkte orkestererfaring gjennom sin egen stilling, er det tydelig at han hyppig besøkte Kajanus' orkesterkonserter, der han denne høsten hadde hatt anledning til å høre bl.a. Beethovens Eroica-symfoni (Ringbom:94). Som vi allerede har vært inne på, var det spente forholdet mellom musikk instituttet og orkesterforeningen i ferd med å bedre seg. Halvorsens ansettelse ved musikk instituttet var derfor ikke til hinder for at han i Kajanus etter hvert skulle finne en viktig støttespiller som forble en god venn og kollega livet ut.

Også utenom de rent musikalske impulsene er det tydelig at Halvorsen var ved godt mot. I brevet til familien skrev han riktignok at han «har nu ferie og skulde så gjerne ville kommet hjem», men hadde bestemt seg for å vente til sommeren, både av økonomiske grunner og fordi han var «red at fryse inne». Det ble likevel ingen lang og ensom jul for ham, for både blant kollegene og ellers i byens musikkinteresserte miljø hadde han vunnet mange nye venner. Julaften tilbrakte han ifølge samme brev «hos en Hr. Fazer»; i neste brev, til søsteren Marie 28. desember, skrev han at han «var julaften hos en tysk familie,* fik i julepresent 3 kasser cigarer og havde det meget hyggeligt... Julebreve har jeg modtaget fra Miss Jopp, Frk. [Borghild] Holmsen, [Arve] Arvesen, Hansen, [Carl] Rabe o.s.v.». Første juledag var han i stor middag hos Viktor og Ilta Ekroos, som han på sine eldre dager mintes som sine nærmeste venner i Helsingfors:

* Buntmaker Peter Eduard Fazer [oppr. Fatzer] og kona Anna var på 1840-tallet innvandret fra Sveits, ikke Tyskland. Halvorsens kjente primært en av deres sønner, pianist og impresario Edvard Fazer, som seinere ble operasjef i Helsingfors. Blant Edwards mange søsken var den seinere musikkhandleren Georg, pianisten Naema (g. Burmeister) og konditoren Karl, grunnleggeren av Fazer-konsernet.

2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner

I Helsingfors fikk jeg mange gode venner. Fremfor alle Ilta og Victor Ekroos. Ekroos var en udmærket violinamatør og medlem av styret i musikkolen. Ilta hadde vært en udm. sangerinde. De førte et meget selskabelig hus, velstående som de var. Wieniawsky, Rubinstein, Sarasate [og] Reisenauer hadde vært deres gjester. Jeg kom til at spille Griegs g-mollkvartet [4/11, → s. 182 f.] og dermed erobret jeg mig deres interesse som siden gikk over til det varmeste venskab. Ilta var dengang ualmindelig vakker og bedårende elskværdig mod sine venner. Victor var en prægtig og ædel karakter (H:24).

Vi har har vært inne på at Halvorsen allerede under ungdomstida i Kristiania og Sandefjord begynte å arrangere, instrumentere og komponere musikk, men uten å gi ut noe (→ s. 77 og 93). I Helsingfors befant han seg i en inspirerende atmosfære der han ikke bare hadde en stilling som gav ham gode muligheter til musikkalsk fordypning og givende samspill med høyt kvalifiserte musikere, men også kunne nyte godt av et rikt konsertliv og en stor og innflytelsesrik vennekrete. Dette var etter alt å dømme viktige impulser for at Halvorsen nå for alvor kom i gang med sin komponistgjerning.


6 *Sange til Bjørnson-tekster, Verk 4*

I ingen av de brevene Halvorsen sendte familien i løpet av høsten 1889, nevnes komposisjoner eller komposisjonsplaner, men 28. desember skrev han i det nevnte brevet til søsteren Marie:

Jeg er frisk og ved godt mod. Har også komponeret ikke sålidet, deriblandt en del sange som synges ofte af en af byens intelligenteste sangerinder, nemlig fru Dr. Ekroos, hvor jeg er godt kjendt og ofte tilbringer mine aftner. Hun kjender personlig en masse store kunstnere saasom Rubinstein, Sarasate, Bülow, Ysaye, Grünfeld og mig Halvorsen fra Drammen.

Det var en tydelig stolt Halvorsen som her fortalte om sitt første større verk, *6 Sange*, alle komponert til dikt fra Bjørnstjerne Bjørnsons tidlige forfatterskap (1858–66). Ifølge Wasenius ble de til «inom en kort tid» (H:37), sannsynligvis i løpet av et par uker i begynnelsen av juleferien. Etter alle solemerker å dømme var bekjentskapet med Ilta Ekroos en sterkt medvirkende årsak til at fiolinisten Halvorsen valgte å komponere for sangstemmen, og verket ble naturlig nok til-egnet henne. Det kan også godt tenkes at hun assisterte den litterært lite skolerte Halvorsen med å velge ut passende tekster.

Den første av sangene, «I en tung stund», er tonesatt til et dikt som maner til å vise styrke når en blir utsatt for prøvelser. Teksten består bare av én strofe, og sangen er følgelig gjennomkomponert. Et tre takters forspill gjenspeiler den dystre grunnstemningen ved hjelp av to grunnelementer som begge spilles i oktaver: Hoggende trioler på tonen *g* i høyre hånd og en kromatisk stigende bass-

linje i venstre, akkompagnementsfigurer som minner ikke så rent lite om Schuberts kjente ballade «Erlkönig». Tonearten er c-moll, men stadfestes ikke ordentlig før sangeren kommer inn i opptakt til t. 4 (→ ). I motsetning til akkompagnementet er sangerens melodilinje tvers igjennom diatonisk, men flere forstørrete og forminskete sprang gjør at også den virker svært opprevet, særlig til å begynne med. Stemningen underbygges ytterligere av krasse dissonanser: I begynnelsen av t. 6 klinger tonene *f*, *g* og *ass* samtidig, mens vi i overgangen fra t. 8 til t. 9, der sangen etter et kort utsving til Ess-dur brått modulerer til g-moll, finner en nesten brutal bruk av forstørrete treklanger, dels med, dels uten tillagte, dissone-rende toner. Med bassgangens kromatiske gjennomgangstone *fess* dannes således en alterert «fransk» dominant til Ess-dur, mens tonene *b*, *c*, *d* og *e* blir slått an samtidig på andre taktslag i t. 9 (*e* som gjennomgangstone i bassen), der *fiss*, g-molls ledetone, fortsatt klinger fra begynnelsen av takten. Bare *ass* mangler for at samklangen skal omfatte samtlige toner i heltoneskalaen. I stedet føres tonen *b* trinnvis ned til *a*, og vi får en regulær dominantseptim i første om vending:



I en tung stund (Verk 4 nr. 1), t. 8–11

Når teksten deretter framhever den «seier» en vil oppnå ved å vise seg sterk, leder en tiltakende bruk av crescendo, større akkorder og ytterregistre fram mot et pompøst høydepunkt i t. 11. Deretter demper pianoet det hele ned med en rekke reminisenser av sangerens oktavsprang, og det følger et *tranquillo*-parti i Ess-dur.

Etter en modulasjon til g-moll følger i t. 22–25 en rekke storladne akkorder i pianoet, noe som forbereder sangens triumferende sluttparti som setter inn i C-dur i t. 26–29. Selv om sangen som helhet er bygd opp etter en heller konvensjonell *per aspera ad astra*-idé, og de dynamiske virkemidlene til dels kan virke både overdrevne og banale, kan «I en tung stund» trygt sies å gjenspeile en komponist-debutant med en solid og sikker komposisjonsteknikk.

At den virkningsfulle og til dels dristige harmonikken er påvirket av nyere romantikere som Sinding, kan vi bl.a. se i pianoets etterspill. Etter en innledende akkordveksling direkte mellom C-dur- og Ass-durtreklinger i t. 29 f. går Halvorsen via samklngen *ass-c-d* og en forstørret treklang på G med tillagt septim i t. 31 tilbake til C-dur i t. 32:



I en tung stund (Verk 4 nr. 1), harmonisk forløp i t. 29–33 (slutt-taktene)

På tross av mange alterasjoner holder akkordfølgen seg klart innenfor funksjons-harmonikkens rammer, idet den i t. 31 f. definerer den tonale kadensen °S_5^6 — $\text{D}_{5<}^7$ —T. Bruken av G-durs forstørrete kvint *diss* kort etter Ass-durakkordens *ess* kan nok oppleves som temmelig bisarr, men den hyppige forekomsten av forstørrete treklanger (med eller uten septim) er i alle tilfeller svært karakteristisk for Halvorsen, noe vi har sett allerede i hans ungdomskomposisjoner (→ s. 94).

«Mag-nus vår kon-ge, far - vel, far-vel!» «Å, far-vel, far-vel,

I, som fulg-te i som-re at - ten!»

Magnus den blinde (Verk 4 nr. 5), t. 27–32

I den femte av Bjørnson-sangene, «Magnus den blinde» (noteeksempel nederst forrige side), kombineres den forstørrede treklngen i hver av de tre strofeavslutningene med en melodibevegelse vi ofte finner i Halvorsens tidlige komposisjoner: En melodi som føres fra toneartens mollters ned til grunntonen ved hjelp av to *senfæer*-figurer. I siste takt av eksempelet, hentet fra slutten av siste strofe, er melodivendingen *ass-g-g-f* lagt som 16-deler i tenorleiet, med *ass* som karakteristisk forslagstone til den andre *g*-en. Melodivendingen kan sies å gi tonespråket et viss norsk farge, om ikke annet fordi den kan assosieres med flere kjente norske melodier. Som rektangelet i eksempelet under illustrerer, inngår dens tre første toner mot slutten av første frase både i folkevisa «Jeg lagde mig så silde» og i «Solveigs sang» fra Griegs *Peer Gynt*- musikk (videreført i en fallende moll- eller durtreklang). I innledningssatsen av Halvorsens neste verk, *Suite for fiolin og piano* (*Verk 5*), danner samme motivvariant en karakteristisk avrunding av hovedtemaets forsetning (for sammenlikningens skyld er alle melodier i eksemplet transponert til a-moll):*

Jeg lagde mig så silde
Jeg lag - de mig så sil - de alt sent om en kveld,

Grieg: Solveigs sang
vin - ter og vår, bå - de vin - ter og vår,

Halvorsen: Magnus den blinde
Al - le kvin - ner i gråd sig fjær - ner.

Halvorsen: Suite

Mens Halvorsen i de to første strofene av «Magnus den blinde» holdt seg til en vemodig visetone, viser eksempelet over at han i slutten av siste strofe benytter en deklamatorisk sangstil med taktskifter, pauser og dvelende akkorder. Dette gjenspeiler en resignert stemning i diktet etter at det i begynnelsen av strofen har

* Varianter av motivet er framtreddende i flere seinere verk av Halvorsen, f.eks. «Veslemøys sang» (*Verk 33 nr. 4*) og «Den gamle Fiskerens sang» (*Verk 45 nr. 6*). I Norsk rapsodi nr. 1 er midtpartiet basert på nettopp «Jeg lagde mig så silde».

skildret Harald Gilles grufulle lemlesting av Sigurd Jorsalfars sønn Magnus. Han fikk i 1115 øynene stukket ut og ble samtidig kastrert, en episode Halvorsen – som det seg hør og bør – skildrer med dramatiske virkemidler som tremolo i bas- sen, en mengde aksenter og forzatoer, samt forminskete og altererte akkorder i rikt monn:

The musical score is for the piece 'Magnus den blinde' (Verk 4 nr. 5), measures 15-19. It is written in 2/4 time and D minor. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features tremolos in the bass and accented chords in the right hand. The lyrics are: 'Stå-let randt i og hans øi-es væld sank som et lyn i nat-ten.'

Magnus den blinde (Verk 4 nr. 5), t. 15–19

Både «Magnus den blinde» og Halvorsens Bjørnson-sang nr.2, «Synden og dø- den», er hentet fra det store historiske dramaet *Sigurd Slembe*.^{*} «Synden og døden» har likevel en langt mindre dramatisk karakter og er komponert i strofisk form med et enkelt, akkordisk akkompagnement. Hovedtonearten d-moll er lite fram- tredende annet enn i innledningen og avslutningen av strofene, som hovedsakelig går i a-moll og dennes parallelltoneart C-dur. I et enkelt, akkordisk, men harmo- nisk virkningsfullt mellomspill i pianoet kan vi merke oss et mediantrykk fra C- dur til A-dur i t.17 og den etterfølgende vendingen fra dur til moll i t.19, et karakteristisk dødssymbol kjent fra sanger, pianosonater og kammermusikk av Schubert:^{**}


* Til en oppførelse ved Christiania Theater våren 1885 skrev Johannes Haarklou musikk til sluttdelen av Bjørnsons store skuespill, deriblant de to sangene (Benestad 1961:16, 94 og 224). Med tittelen «Ung Magnus» var «Magnus den blinde» allerede i 1868 blitt tonesatt for mannskor av O.A. Grøndahl.

6 Sange til tekster av Bjørnson, Verk 4 (1889–90)

sad til sam - men i mor - gen - rø - den.

Gift dig søs - ter så

Synden og døden (Verk 4 nr. 2), t. 13–22

Björnson-sang nr. 3, «Duen» (fra skuespillet *Halte-Hulda*), er som nr. 1 gjennomkomponert, basert på én enkelt tekststrofe. Den utpreget deklamatoriske sangstemmen benytter til å begynne med et enkelt dreiemotiv (→ ) som sekvenseres fra h-moll til d-moll, mens akkompagnementet består av nærmest onomatopoetiske *perpetuum mobile*-figurer i tersparalleller. Når teksten i t.11–14 skildrer duens uhørlige skrik og klynk idet den faller, kan dueskriket ikke desto mindre høres i akkompagnementets *seufzer*-figurer. Det klagende preget understrekes i t.12–13 av en dristig parallellføring fra F-dur via Fiss-dur til G-dur med tillagt septim i bassen. Uttrykksfull er likeens den glidende overgangen i midten av t.14, der Halvorsen ved hjelp av en enharmonisk omtolkning av *b* til *aiss* går direkte fra en g-mollakkord til en Fiss-durseptimakkord med sekstforholdning (D_7^{13} i h-moll). Nok en gang røper Halvorsen dermed sin forkjærlighet for forstørret treklang med tillagt septim. Ellers kan vi merke oss at Halvorsen i t.15 siterer mottotemaet fra Griegs strykekvartett i g-moll, som han nylig hadde framført ved musikkaftenen 4.november (→ s. 182):

** Mest utpreget i lieden «Die böse Farbe» fra *Die schöne Müllerin*.. Som påpekt av C. Floros, som tar utgangspunkt i «motto-temaet» i Mahlers sjette symfoni, fungerer også akkordfølgen G-dur–g-moll i åpningen av Schuberts strykekvartett i G-dur (D.887) fra 1826 som «ein Siegel der Komposition», som «mehrere Komponisten zur Nachahmung reizte» (Floros:289). Blant de mest kjente etterfølgerne er åpningen Brahms' 3. symfoni.

2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner

jor - den. Jeg hør-te den ei skri - ge rit. jeg

hør-te den ei klyn - ke molto ritard. Den kun-de ik-ke a tempo

sti - ge, og så måt - te den syn - ke.

ten. ten.

Duen (Verk 4 nr. 3), t. 10–18


Da Grieg sommeren 1894 skrev sin kjente melodi til Marits «Lokkeleg» («Kom bukken til gutten») fra Bjørnsons bondefortelling *En glad gutt* (op. 61 nr. 3), kjente han utvilsomt til at Halvorsen over fire år tidligere hadde skrevet musikk til samme tekst. Hver gang Halvorsen fikk utgitt en komposisjon, sendte han nemlig et eksemplar med håndskrevet dedikasjon til sin eldre kollega (i dag i Grieg-samlingen, BOB). Således er det ikke umulig at Halvorsens «Lokkeleg», den fjerde av Bjørnson-sangene, kan ha hatt en viss innflytelse på Grieg da han komponerte sin i ettertid langt mer kjente barnesang.* I alle fall fins det visse likhetstrekk, ikke minst i sangenes nesten identiske rytmiske utforming med de karakteristiske 16-delsopptaktene. I tråd med tekstens folkelige preg bruker begge komponister

* For flere detaljer om verkshistorien til Griegs *Barnlige Sange* op. 61, se Norheim 1999.

dessuten svært mye treklangsmelodikk, og Griegs melodi er til å begynne med nærmest utformet som en fri melodisk omvending av Halvorsens:*



Begynnelsen av Halvorsens melodi til «Lokkeleg» (Verk 4 nr. 4), transponert fra Ass-dur til G-dur for å lette sammenlikningen med Griegs melodi til samme tekst (op. 61 nr. 3, notert i 6/8 i stedet for 3/8).

«I ungdommen», Bjørnsons hyllest til de unge, setter et optimistisk punktum for Halvorsens debutverk som komponist. Energiske, brusende akkorder i punktert rytme over et dominantisk orgelpunkt på seks takter gjenspeiler diktets optimistiske tone allerede i pianoets forspill. Som det stod å lese i avisen *Finland* etter at den var sunget av hans kollega Abraham Ojanperä ved en musikkafte 23. november 1891, er det akkurat som om det «strömmar ut en frisk och varm lifslust» av sangen, som «är skrifven med inspiration och fullödigaste känsla och träffar sannt diktens innebörd». Sangen er komponert i variert strofisk form, idet hver av de fire strofene begynner med samme punkterte åpningsmotiv (→ ) , men i tråd med dikterens fokus på hhv. «ungdomsmot», «ungdomsblod», «ungdomsdrøm» og «ungdomslyst» utvikler seg selvstendig videre. Hovedtonearten er B-dur, men de lyriske stemningene i tredje strofe er tonesatt i parallelltonearten g-moll, noe som danner en virkningsfull kontrast. Pianoets etterfølgende mellomspill går likeens hovedsakelig i g-moll, men i t. 50, to takter før sangeren stemmer i med diktets fjerde, sprudlende strofe, slår stemningen brått om med nye klang-



I ungdommen (Verk 2 nr. 6), t. 50–52

* Wilhelm Peterson-Berger, som i 1896 tonesatte «Lokkeleg» som den første av *Marits visor* (op. 12), synes derimot å ha vært helt upåvirket av Halvorsen og Grieg.

kaskader, til dels med direkte parallellføring av akkorder. Dette kunne Halvorsen tillate seg i trygg forvisning om at Sinding, i yngre år et av hans store forbilder (→ s. 142), hadde gjort det samme i finalen av sin pianokvintett.

Allerede tidlig i 1890 fikk Halvorsen utgitt Bjørnson-sangene av sin gamle Kristiania-forbindelse Carl Warmuth, som i tillegg til å drive musikkforretning og konsertbyrå var Norges ledende musikkforlegger. «Især have No. 2, 3, 4 vundet megen Udbredelse,» stod det i begynnelsen av 1891 å lese i Warmuths annonse for sangene (*NMT* nr.1:15), noe som tyder på at Halvorsen debutverk slo godt an blant det musikk-kjøpende publikum. I en verkomtale ved utgivelsen fant Wasenius det «öfwerraskande att se med hwilken inspiration hr Halvorsen skrifwit dessa ... sånger, samt huru ledigt han rör sig i accompagnementet trots att violen är hr H.s egentliga instrument» (*Hbl*). Kritikerkollegaen Karl Flodin mente at Halvorsen «med denna publikation [har] innträdit i ledet bland nordens mest framstående sångkomponister», og la ellers vekt på nasjonale trekk i sangene:

Hr Halvorsen har lyckligt undgått alla påverkningar af sin berömda samtida Grieg. Hans sånger äro nog norska, såsom sig bör, men de ha sin egen ton och komponisten «bär ofta sin hatt såsom han vill», som Christian Sinding sjunger. Denna nynorske tonsättare är för öfrigt den som hr Halvorsen genom sin nära nog episka uppfattning af texten mest närmar sig (*NP*).

At sangene ikke bare ble utgitt kort etter komposisjonstidspunktet, men også fikk anerkjennende ord fra den finske hovedstadens ledende kritikere, må ha vært til stor oppmuntring for Halvorsen, noe som i sin tur må antas å ha gitt ham nødvendig inspirasjon og selvtillit til å fortsette å komponere. Kritikken må riktignok vurderes i lys av at ikke bare Wasenius, men etter hvert også Flodin var nært knyttet til Halvorsen gjennom felles musisering. Som vi har vært inne på, var Flodin akkompagnatør da to av Bjørnson-sangene ble uroppført i Borgå 16. februar 1890. Dermed hadde han svært god kjennskap både til komponisten og de sangene han omtalte i pressen. Hans betoning av det musikalske slektskapet med Sinding og nedtoning av enhver innflytelse fra Grieg bygger likevel neppe på uttalelser fra Halvorsen selv, men reflekterer snarere Flodins eget syn på Halvorsens to norske komponistkolleger. Flodins tiltakende kritiske holdning til den stadig mer selvstendige stilen i den unge Sibelius' musikk stemmer også godt overens med hans nærmest uforbeholdne ros av Halvorsens Bjørnson-sanger, som til tross for sine tekniske kvaliteter og inspirerte tonespråk gjennomgående følger en relativt moderat sentraleuropeisk musikalsk linje der personlige eller nasjonale særtrekk må sies å være begrenset til enkelte detaljer.

Til tross for den entusiastiske mottakelsen, den snarlige utgivelsen og det gode notesalget klarte Halvorsens Bjørnson-sanger ikke å erobre noen stor plass

på konsertprogrammene. Heller ikke Bjørnsons datter, Bergliot Ibsen, som hun het etter giftermålet med Henrik Ibsens sønn Sigurd i 1892, synes til å begynne med å ha sunget dem annet enn privat på Aulestad sommeren 1890 (→ s. 190). Offentlig sang hun to av sangene første gang nesten 40 år seinere. Da gav hun en hel aften med Halvorsens og andre komponisters Bjørnson-sanger i København 24. januar 1929 (→ kronologi). I den anledningen fikk hun følgende linjer fra Halvorsen:

Jeg blev både rørt og glad ved at modtage Deres elskværdige linjer. Tænk at De synger mine første sange! Tak, kjære fru Ibsen. Jeg kan aldrig glemme de herlige dage på Aulestad for mange herrens aar siden. Et dyrebart minde! (JH til BI 29/1 1929)

Den 27. oktober 1932 feiret Bergliot Ibsen 100-årsjubileet for farens fødsel ved å framføre Bjørnson-sanger av Halvorsen og andre norske komponister ved en konsert i Universitetets aula i Oslo. Dagen etter skrev Halvorsen til henne:

Det var en oplevelse at høre Dem foredrage disse skønne digte av Deres herlige far. Bedre, poesifuldere og ægttere, kan disse sange ikke synges. Og så vakker De var da de stod der fremme på podiet – et syn!

Det er nu over 40 år siden De sang mine sange. Siden har jeg ikke hørt dem, indtil De nu, kjære fru Ibsen, atter fik dem til at klinge (JH til BI 28/10 1932).

Som Reidar Mjøen poengterte i sin kritikk i *Aftenposten*, var Halvorsens Bjørnson-sanger «sjeldne ting i et konsertprogram». De har heller ikke fått mye oppmerksomhet i ettertid og har knapt vært å høre offentlig i det hele tatt, inntil sangeren Kristin Rustad Høiseth og pianisten John Lidal gav dem ut på CD (→ F 41) og i den anledningen framførte dem på konserter i Oslo 1. og 2. april 2001.

Halvorsens første komposisjon for sitt eget instrument, Suite for fiolin og piano, Verk 5

Den 20. april 1890, ved en populærkonsert til inntekt for en «Läsesal för fruntimmer», var Halvorsen i ilden både som komponist og fiolinist. Ilta Ekroos sang igjen den første av hans Bjørnson-sanger, og selv spilte han solonumre av Saint-Saëns, Lotti og Zarzycki og «utvecklade i dem alla den gedignaste musikaliska talang» (NP). Ifølge det oppsatte programmet skulle musikkinstitutts kvartettensemble medvirke i Haydns g-mollkvartett, en reprise fra en musikkaften 24. mars. Denne måtte imidlertid gå ut, og i stedet spilte Halvorsen akkompagnert av Karl Flodin et helt nytt eget verk, *Suite for fiolin og piano* i tre satser (Verk 5). Om Halvorsens medstudent Borghild Holmsen husket riktig, kan komposisjonstidspunktet ligge litt lengre tilbake i tid. I en portrett-artikkel i *Urd* skrev hun 18. november 1899: «I Leipzig gjorde han Udkast til flere Kompositioner, skrev en Violinsuite og nogle Sange.» Andre indikasjoner på at Halvorsen begyn-

te å komponere suiten allerede i Leipzig, har vi ikke, snarere tvert imot (→ s. 137). I en verkomtale i *Nya Pressen* 17. april 1890, bare tre dager før han og Halvorsen spilte fiolinsuiten offentlig, gav Flodin det nye verket en fyldig og positiv presentasjon og beskrev det som «nyligen komponerat».

I motsetning til Bjørnson-sangene (*Verk 4*), som han komponerte svært hurtig og fikk utgitt nesten med det samme, anså seg Halvorsen foreløpig ikke ferdig med suiten, selv om den fikk stort bifall ved konserten 20. april. I stedet skulle verket bli underkastet videre bearbeidelser før han igjen presenterte den for publikum et drøyt halvår seinere. I *Hufvudstadsbladet* 4. november 1890 kunne Wasenius således melde at «hr Johan Halvorsen ... i dessa dagar [har] afslutad en ny komposition, *Suit för violin och piano*».

For den omarbeidingsprosessen Halvorsen gikk i gang med høsten etter, spiller det uansett liten rolle når de tre opprinnelige satsene ble til. Det vesentlige var ifølge Flodin, som kjente verket ut og inn som eksekutør, at suiten hadde «underkastats flerfaldiga omarbetningar och utvidgningar», og at den først ved konserten 17. november 1890 «framträdde ... i det definitiva skick i hvilket den kommer att tryckas (på C. Varmuths förlag i Kristiania)» (NP 18/11). Utgivelsen fulgte sommeren etter, og verket ble dedisert til Halvorsens gode venn Victor Ekroos.

Originalmanuskriptet er ikke bevart til noen av versjonene. Ved å sammenlikne fiolinsuitens endelige, 4-satsige utforming med Flodins verkomtale i *Nya Pressen* 17. april kan vi likevel danne oss et bilde av hvordan Halvorsen gikk fram under revisjonen. Ifølge Flodin bestod den første versjonen av tre satser, den første et g-moll-preludium i $\frac{6}{8}$ -takt med en sterkt kontrasterende «melodiös trio i den ljusa tonarten B-dur». Dernest fulgte «en djupt känslig melodi» i h-moll, «som mot slutet höjer sig mäktigt med breda ackord, fortissimo, i ackompagnemanget,» og til slutt «ett scherzando, G-dur, 6/8 takt, som till sin lekfulla och graciösa ton kan jämföras med Svendsens elegantaste melodiska konceptioner». Beskrivelsen av 2. og 3. sats stemmer svært godt overens med de tilsvarende satsene i suitens endelige versjon, mens den omtalte innledningssatsen åpenbart er den som ved revisjonen i stedet ble brukt som finale. Halvorsen må ha kommet til at den var for lite vektig som åpning av verket. Til den endelige, 4-satsige versjonen av suiten komponerte han i stedet en helt ny første sats.

Etter at Halvorsen og Dayas hadde oppført den endelige versjonen av fiolinsuiten ved en musikkaften 17. november 1890, var kritikerne rause med lovord, både om verket og utførelsen. Flodin berømmet suiten for en «frisk melodisk ingifvelse, nobel kompositionsstyl och modern, i främsta rummet nordisk anda». Han føyde til at ikke bare fiolinstemmen, men «äfven klaverstämman är på ett framstående sätt arbetad och lämnar pianisten godt tillfälle att utveckla såväl fin-

het som teknisk færdighet» (NP). Signaturen «—n—» framholdt at komposisjonen var «modernt hållen, omväxlande såväl till stil som rytm,» og la til et ønske om «att en större publik snarligen må bli i tillfälle stifta bekantskap med hr Halvorsens betydande komposition och skänka den välförtjent erkännande» (F).

Revisjonen av fiolinsuiten kan ikke skyldes at verket ble dårlig mottatt (→ s. 203), men må snarere forklares med at Halvorsens ambisjoner som komponist økte. Den nye åpningssatsen ble nemlig skrevet i sonatesatsform, et formsprinsipp som mer enn noe annet stod som selve inkarnasjonen av den «store form» på 1800-tallet. I sin endelige versjon nærmer suiteen seg dermed en fiolinsonate, men Halvorsen hadde tydeligvis for mye respekt for sjangeren til å kalle den det. Helt fram til han var i 60-årsalderen slet han med manglende selvtillit i forhold til sonatesatsformen, og han trakk tilbake to av sine viktigste forsøk, strykekvartetten (*Verk 12*) og fiolinkonserten (*Verk 86*). Som Halvorsens aller første forsøk innen sonatesatsformen, og et av de få bevarte, er det derfor interessant å se litt nærmere på første sats i suiteen.

I tråd med konvensjonen åpner den nyskrevne satsen med et majestetisk, pompøst hovedtema (→ noteeksempel neste side). Wasenius framhevet hvordan «manlig kraft, friska tankar och lifslust bor i den trotsigt hållna musiken», og han la til: «Första satsen begynte formligen imponant genom sitt i stora drag meislade hufwudmotiv» (Hb). Ikke bare selve hovedtemaet, som setter inn i fiolinen i t. 5, men også pianoets unisone forspill, understreker dets majestetiske preg. Ved at tonene *d* og *a* framheves i første takt, synes tonearten å være d-moll, som får frygisk farge ved bruken av *ess* i stedet for *e* i t. 2–4. Når fiolinen setter inn med en kraftig, brutt g-mollakkord i t. 5, samtidig som pianoets åpningsmotiv transponeres ned en kvint og benyttes som akkompagnementsfigur i bassen, blir tonearten definitivt fastsatt.

Det egentlige hovedtemaet, som presenteres i t. 5–12, er periodisk oppbygd i en forsetning og en ettersetning, hver på fire takter. Forsetningen avrundes med det før omtalte, «norskklingende» motivet *b–a–a–fis–d*, som forsterkes ved imitasjon i pianoet på andre taktslag og også her harmoniseres med forstørret treklang på dominantplanet (→ s. 197). Signaturen «—n—» påpekte således at temaet «har något af norsk friskhet och manlighet som uppfriskar sinnet» (Fl 18/11). For øvrig er det lite spesifikt «norsk» ved hovedtemaets musikkpråk. Med fiolinistens brede, firstemmige åpningsakkord med etterfølgende punktert figur og et karakteristisk 16-delsmotiv som danner utgangspunkt for viderespinningsfigurer i t. 7 f., er temaet snarere preget av barokk-inspirerte elementer, en type historisme som i større eller mindre grad ble tatt i bruk av de forskjellige komponister på

VICTOR EKROOS

gewidmet.

1

Obs.
Anmerkung!
Die vier Sätze der Suite
können auch in folgender
Ordnung gespielt werden:
I. III. II. IV.

S U I T E .

I.

Introduction.

Johan Halvorsen.

Maestoso. M.M. $\text{♩} = 88$.

Violine.

Piano.

Maestoso. *meno f e molto cresc.* *f*

mf *cresc.* *f*

p *f*

The image displays a musical score for 'Suite for violin and piano, Werk 3 (1890)'. It consists of three systems of music. The first system features a violin part with dynamics *pp*, *f*, and *pp*, and a piano accompaniment with *pp* and *f*. The second system continues with *f* and *fz* dynamics. The third system includes tempo markings: *rit. molto*, *a tempo*, *ff*, *accel.*, *cresc.*, and *ritard. molto*, concluding with a fermata and a star symbol.

Suite for fiolin og piano (Verk 5), 1. sats, t. 1–35

slutten av 1800-tallet (se f.eks. Dahlhaus 1980:252–261). Et kjent eksempel er Griegs «Holberg-suite», men et mer direkte forbilde var sannsynligvis Sindings suite i a-moll i «gammel stil» (op.10), som han spilte igjennom allerede julaften 1887 i Leipzig (→ s. 153) og framførte offentlig på sin første konsert i Helsingfors høsten 1889 (→ s. 181). Et annet forbilde var – som Wasenius antydte i *Hbl* 18/11 1890 – Franz Ries' Suite i F-dur. Også den spilte Halvorsen igjennom julaften 1887, og den var ifølge Grieg skrevet «i gammel Stil» (→ s. 153). I løpet av de to åra 1889–90 stod Ries-suiten fem ganger på Halvorsens konsertprogrammer i Aberdeen og Helsingfors (→ kronologi).

Etter at det egentlige hovedtemaet er avsluttet, følger fra t.13 en videreutvikling av stoff fra temaet. I romantisk musikk har denne type videreutviklinger ofte gjennomføringspreg, noe som gjerne kombineres med en overordnet stigning fram mot en dynamisk og fakturmessig mer intens utgave av hovedtemaet. I åpningssatsen av Halvorsens suite følger denne «oppskriftsmessig» i *ff* i t.35 ff.

(→ siste takt i eksempelet forrige side). Det mellomliggende partiet byr på flere påfallende trekk: Mest uheldig har Halvorsen vært med utformingen av t.13–20, til dels også t.30–34, der han stykker opp det motiviske materialet ved å sette komponenter fra pianoets innledning i relieff til varianter av fiolinens tema. At dette ikke blir helt vellykket, skyldes at forspillet, som fungerer bra for å sette an en høytidelig, pompøs stemning før fiolinen kommer inn, i bunn og grunn har et akkompagnementspreg og derfor ikke burde vært brukt som selvstendig tematisk element. Dertil kommer at det er så statisk utformet at all framdrift i satsen stopper helt opp når pianoet spiller alene i t.15 f. og 19 f. Desto mer spennende, ikke minst harmonisk, er det som skjer i de mellomliggende taktene 21–29. Her benyttes materiale fra forspillet igjen som akkompagnementsfigur mens fiolinen spiller varianter av hovedtemaet i ters- eller sekstparalleller. Toneartsmessig starter det med et mediantrykk fra B- til Gess-dur i t.21, før en *subito* *f* innvarsler en kadens tilbake til B-dur i t.23. Et nytt mediantrykk følger i t.24, denne gangen *opp* en ters fra B- til Dess-dur, slik at t.24–26 tilsvarende t.21–23 transponert opp en kvint og ender opp i F-dur i t.27. Tretaktsfraseringen innebærer dessuten et velkomment brudd med den skjematisk oppdelingen i fraser på fire og fire takter som har preget satsen så langt. Videre harmonisk framdrift sikres ved dominantisering av F-durakkorden i t.27, men avbrytes i t.28 av pianoets innledningsfigurer. Et nytt mediantrykk bringer det hele i t.29 tilbake til satsens dominantplan, D-dur, og innledningsfigurene definerer en overordnet dominantflate helt til hovedtemaets tilbakekomst i t.35. Halvorsen prøver å understreke framdriften og intensiveringen fram hit ved å skrive *crescendo* og *accelerando* i notene i t.30, men dette motvirkes dessverre av at det stampende innledningsmotivet dominerer fullstendig i hele partiet.

Etter en litt variert fortissimo-gjentakelse av hovedtemaet (t.35–42) leder Halvorsen det harmoniske forløpet mot dominantplanet ved å legge til tonen *e* i g-molltreklagen, en tillagt sekst som «subdominantiserer» akkorden. Dynamisk dempes det hele ned, fiolinen spiller halvannen takt med akkordbrytninger over samme klang helt alene (t.45 f.), før pianoet endelig slår an en d-mollakkord i t.47. Dominantplanet viser seg likevel bare å være en midlertidig tonal holdeplass, for sidetemaet går i parallelltonearten B-dur. For å komme dit senkes d-molls grunntone kromatisk i to omganger, først til *dess* i t.48, der det oppstår en forstørret treklang, deretter til *e* i påfølgende takt. Dermed beredes grunnen for en kadens til F-dur, som i t.51 f. igjen dominantiseres for å forberede sidetemaets B-dur-innsats i t.53. Dette skjer ved at det over et orgelpunkt på *f* legges en modalt farget treklangsfølge hvis toner til sammen danner en D_9^{13} -akkord:


Halvorsens første komposisjon for sitt eget instrument: Suite for fiolin og piano, Verk 5 (1890)



Suite for fiolin og piano (Verk 5), 1. sats, t. 48–61

Det egentlige sidetemaet, som presenteres i t.53–60 og gjentas i pianoet mens fiolinen spiller figuralvariasjoner i t.61–68, er i likhet med hovedtemaet periodisk oppbygd i for- og ettersetning på fire takter hver. Wasenius opplevde temaet som «mildrande, ljuft och rent med en doft af äkta nordisk poesi», men presiserte at musikken gjennomgående ikke hadde «någon påtrugad nationaldräkt som en störande yttre skylt» (*Hbl* 18/11). Sidetemaet må i det store og hele sies å være holdt i en sentraleuropeisk romantisk stil – uten hovedtemaets preg av barokk-pastisj, og med få nasjonale særdrag. Men det fins ett unntak, og det er at Halvorsen – akkurat som i hovedtemaet – lar temaets forsetning munne ut i et umiskjennelig norsk- eller nordisk klingende motiv (t.56, gjentatt t.64). Det er det kjente «Grieg-motivet» (*f-e-c*) som i kombinasjon med triolrytmen og forslagsnotene får fram assosiasjoner til «nordisk poesi», av Wasenius utlagt som «winddrag som från den stolta granen» og «doft från den ödmjuka, älskliga linnean» (*Hbl* 18/11).

Sidetemaet skal foredras *dolce* og *tranquillo* og danner på alle måter en karaktermessig kontrast til hovedtemaet. Som Flodin skrev i *Nya Pressen* 18. november: «Sidomotivet är älskligt och kontrasterar särdeles värksamt emot hufvudtanken.»

I den rytmiske utformingen har temaene likevel et visst slektskap ved at den karakteristiske 16-delsfiguren fra slutten av t. 5 i hovedtemaet benyttes i melodisk omvending som innledning av sidetemaets første takt. Ja, rytmisk er hele t. 53 et direkte sitat av hovedtemaet fra og med tredje taktslag i t. 5 til og med andre taktslag i t. 6. Samtidig kan vi merke oss at den innledende melodi-bevegelsen $d-c-b-d$ ikke bare benyttes her, men også i kontrasttemaet i fjerde sats av suiten (\rightarrow ). Slike mer eller mindre skjulte forbindelser på tvers av ulike satser og satsdeler indikerer at Halvorsen, da han reviderte verket og komponerte innledningssatsen, ønsket å etterkomme 1800-tallets idealer om en organisk enhet både innad i satsen og i verket som helhet.

Etter de to gjennomspillingene av sidetemaet følger i t. 69–92 – som i hovedtemadelen – en videreutvikling av temaet (\rightarrow noteeksempel neste side). Det er i første rekke temaets to første takter som får en gjennomføringsmessig behandling, til å begynne med ved å tetteføres i imitasjon med én takts mellomrom mellom pianoets øverste og nederste stemme. I t. 73 føres en sammentrekning av temaets andre takt og den innledende 16-delsfiguren i første takt i en noe tilpasset imitasjon mellom to stemmer i pianoet med bare ett taktslags mellomrom. Denne takten danner utgangspunkt for en trinnvis fallende sekvens gjennom fire takter. Plasseringen av 16-delsfiguren på tredje taktslag i hver takt framhever det rytmiske slektskapet mellom hoved- og sidetemaet.

Ikke bare melodisk, men også harmonisk er partiet sterkt preget av sekvenser. En innledende dominantisering av sidetemaets B-dur i t. 69 oppløses regelmessig til Ess-dur i t. 70, men deretter følger et freidig harmonisk rykk til H-dur med liten septim ved at t. 69–70 ganske enkelt sekvenseres kromatisk opp et halvtonetrinn i t. 71–72. I et seinromantisk tonespråk preget av det Teresa Waskowska og Jan Maegaard omtaler som «substansharmonikk» (Larsen og Maegaard: 70; nærmere forklart i analyse mer avansert harmonikk, kap. 3.4, \rightarrow s. 364), glir slike overganger glatt ved at tonen *ess* (enharmonisk lik *diss*) blir liggende mens de andre tonene beveger seg i halvtoneskritt inn i neste akkord ved senkning av *g* til *fiss* og «kvintspalting» av *b* til *a* og *b*. Seinere skulle Halvorsen med hell komme til å nyttiggjøre seg denne type akkordforbindelser i mange uttrykksfulle, harmonisk mer avanserte verk. Her oppleves den derimot et totalt brudd med den enkle, funksjonsharmoniske satsen som hittil har preget sidetemaet.

Også i det etterfølgende er harmonikken helt konvensjonell: H-durakkorden med septim oppløses regelmessig til E-dur i t. 72, og i t. 73–76 markeres E-dur med en tradisjonell kjede av septimakkorder i kvintskrittsekvens. Deretter blir en overordnet dominantkvartsektstflate liggende i tre takter, en spenning som ikke oppløses til dominant før i slutten av t. 79. Den intensiveres ytterligere ved at for-



Suite for fiolin og piano (Verk 5), 1. sats, t. 69–77

skjellige typer vekseldominant plasseres som forslagsakkord på første taktslag i hver takt (bl.a. en uttrykksfull «tysk» alterert vekseldominant i t. 79). Tonearten E-dur, som ligger i tritonusavstand til sidetemaets B-dur, er således både grundig og vel befestet når sluttkadensen oppløses hit i t. 80.

I satser i sonatesatsform toner eksposisjonen tradisjonelt ut i samme toneart som sidetemaet, og det videre forløpet i t. 81–92 viser med all tydelighet at Halvorsen følte seg bundet av denne tradisjonen. Før han gir seg i kast med nye modulasjoner og bearbeidelser i en gjennomføring, sørger han nemlig for å bringe tonaliteten tilbake til B-dur igjen etter å ha nådd den fjerne tonearten E-dur. Dette gjøres helt mekanisk ved at alle taktene 69–80 blir gjentatt nærmest note for note i t. 81–92, transponert en tritonus ned i pianoet, opp i fiolinstemmen. Framgangsmåten får det hele til å virke som en uttværing av det musikalske materialet, ikke minst fordi de viktigste motivene allerede i utgangspunktet er gjentatt mange ganger gjennom sekvensene. Halvorsen foretar heller ingen forandringer i instrumentasjonen: Ved begge gjennomspillinger er det motivisk bærende stoffet lagt til pianoet, mens fiolinen – bortsett fra under kadensene til

E-dur (t. 77–80) og B-dur (t. 89–92) – går som en *perpetuum mobile* med akkordbrytninger, kromatiske skalaløp o.l. i 16-delstrioler *spiccato*.

Etter at B-dur er slått uttrykkelig fast i t. 92 (tilsvarende E-dur i t. 80), benytter Halvorsen en reminisens av hovedtemahodets rytme som en knapp, to takter lang overgang til gjennomføringen som følger i hovedtoneartens varianttoneart G-dur i t. 94. Hit moduleres det tradisjonelt, via bden nye toneartens dominant med kvint i den trinnvist fallende bassen:



Suite for fiolin og piano (Verk 5), 1. sats, t. 90–93

Mens viderespinningspartiet etter sidetemaet strakk seg over 24 takter, omfatter gjennomføringen, som utelukkende er basert på materiale fra hovedtemaets første takt, bare 15 takter (→ noteeksempel neste side). Også her er det pianoet som står for alt som skjer av motivisk-tematisk arbeid, mens fiolinisten får «hvile ut» på lange toner etter sine *spiccato*-løp i det foregående partiet. Til å begynne med dempes det hele ned til *pp*, men pianoets tremoloakkorder gjør at gjennomføringen likevel får et dramatisk preg fra første stund. Også metriske forhold bidrar til spenningen ved at bassens 16-delsekko i t. 95 plasseres på andre i stedet for tredje taktslag, men effekten avtar snart ved at nøyaktig samme rytme- og melodimønster spilles hele fire ganger i t. 94–101. Dermed blir det harmonikkens oppgave å opprettholde, etter hvert også intensivere spenningen og dramatikken i gjennomføringen. Melodisk sekvenseres de to første G-durtaktene i t. 96 f. ned en liten ters, men harmonisert med g-moll tilføyd stor sekst. Som i t. 43–46 forbereder dette en overgang til d-moll, som stadfestes av sin dominant A-dur (med tilføyd septim) i t. 98 f. Som substitutt for d-moll følger en forminsket septimakkord fra *fiss* i t. 100 f. Den kan tolkes som en dominantisering av d-moll, noe som ikke minst er rimelig ut fra at oktavpassasjene som følger i pianoet i t. 104–108 i bunn og grunn må forstås som én sammenhengende, bevegelig D-durflate som fungerer dominantisk i g-moll. Å tolke de to mellomliggende taktene er derimot litt mer problematisk, idet F-durakkorden med tillagt septim i t. 102 isolert sett må anses som A-durs «tyske» altererte vekseldominant med oppskriftsmessig videreføring til dominantkvartsekstakkord i t. 103.* Ved at denne straks dominan-

Halvorsens første komposisjon for sitt eget instrument: Suite for fiolin og piano, Verk 5 (1890)

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a violin staff and a piano staff. The violin part begins with a melodic line, and the piano part provides a harmonic accompaniment. The second system continues the musical development, featuring more complex piano accompaniment and a return to the 'Tempo I.' marking.

Suite for fiolin og piano (Verk 5), 1. sats, t. 94–112

* Akkordfølgen i t. 101–103 kan også tolkes «substansharmonisk» (Larsen og Maegaard:70, → s. 364) ved at bassen beveger seg nedover i halvtoneskritt (*fiss–f–e*), mens de andre tonene (*ess, c* og *a*) først blir gjentatt i t. 102 og deretter dels føres i halvtoneskritt opp (*ess–e* og *c–ciss*), dels blir gjentatt (*a–a*) i neste akkord (t. 103).

tiseres, blir de likevel ledd i en større dominantkjede som leder fram mot D-durflaten i t. 104 ff.

Av hovedtemastoff er det bare 16-delsmotivet som er igjen i t. 104–108, der det viderespinneres til nærmest virtuost virkende oktavpassasjer i pianoet. I motsetning til bruken av åpningsmotivet i t. 30–34 skaper disse en ypperlig framdrift med stadig intensivering fram mot reprisen som setter inn i t. 109. Samtidig skaper Halvorsen metrisk spenning ved å gruppere figurene i hemioler.

Reprisen korresponderer stort sett med tilsvarende steder i eksposisjonen, men er ukonvensjonell i valget av toneart for sidetemaet, som i stedet for å komme på tonikaplanet løftes opp en kvart til C-dur. For å komme hit skaper Halvorsen i t. 143–150 en grandios stigning gjennom fortissimo-gjentakelsen av hovedtemaet, der ettersetningen fra t. 39–42 utvides og intensiveres ytterligere for å ende opp i a-moll i stedet for g-moll:

Suite for fiolin og piano (Verk 5), 1. sats, t. 143–150

Partiet inneholder to innskutte partier i forhold til forløpet i eksposisjonen. Taktene 145–146 er nødvendige for å bringe det tonale senteret over til a-moll, men fungerer også sterkt spenningsøkende ved at de sekvenserer en allerede i utgangspunktet svært fakturtett takt (t. 40 / 144) ytterligere oppover. Harmonikken bærer sterkt preg av seinromantikken ved at sekvensen føres realt oppover i små terser. Utsvinget til ess-moll i t. 144, som på tilsvarende sted i eksposisjonen ble ført «substansharmonisk» direkte tilbake til g-moll, går dermed til fiss-moll (enharmonisk lik gess-moll) i t. 145 og a-moll i t. 146. En markert kadens hit følger i 147, men i stedet for tonika følger to nye, innskutte takter som intensiverer det hele

ytterligere, først ved at en «tysk» alterert vekseldominant erstatter tonika i t. 148. I takten etter får vi dessuten en motivisk fortetting ved at kun hovedtemaets punkterte figur benyttes på alle tre taktslag. Fiolen spiller en melodisk oppgang i a-moll i svært høyt leie og med trille og etterslag på hver tone. Mot denne stigende linja går en kromatisk fallende bass som harmoniseres med vekseldominant på andre og en sitrende, «fransk» alterert dominant på tredje taktslag i t. 149. Slik skaper Halvorsen satsens største dynamiske høydepunkt i overgangen mellom hoved- og sidetemadelene i reprisen, en ikke uvanlig plassering i sonatesats-former fra slutten av 1800-tallet.

I eksposisjonen gikk modulasjonen fra hovedtemaets g-moll via d-moll over til sidetemaets B-dur (→ s. 208). Fra a-mollslutningen i t. 150 går overgangen til C-dur på helt tilsvarende måte i reprisen ved at t. 43–52 nærmest gjentas note for note, men transponert opp en stor sekund i t. 151–160. Begge gjennomspillingene av sidetemaet blir likeens gjentatt, men det etterfølgende sekvenspartiet kommer nå bare én gang. En slavisk gjentakelse av de tilsvarende taktene fra eksposisjonen ville fått sidetemaet til å ende i Fiss-dur, men Halvorsen «vrir» det i stedet til G-dur ved å erstatte den litt bisarre sekvenseringen opp et halvtonetrinn fra Ess- til E-dur (t. 70–71, → s. 210) med en sekvens opp en stor sekund fra F- til G-dur i t. 178–179). Den etterfølgende kvintskrittssekvensen befester uttrykkelig *g* som satsens tonale sentrum, og dominantspenningene i den avsluttende kadensen (→ s. 210 f.) utvides og intensiveres ytterligere for å forberede satsens storslåtte coda i G-dur, der Halvorsen – som Flodin uttrykte det – «på ett lykkelig sätt har ... sammanfört bägge motiven i slutet» (NP 18/11 1890). Halvorsen har utformet codaen som typisk romantisk apoteose-avslutning, både ved at de kontrasterende hovedideene nå bringes sammen – hovedtemaet (inkl. den innledende akkompagnementsfiguren) i pianoet og sidetemaet i fiolen –, og ved at hovedtemaet kommer i lysende G-dur i stedet for dyster g-moll:



2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner



Suite for fiolin og piano (Verke 5), 1. sats, t. 193–205

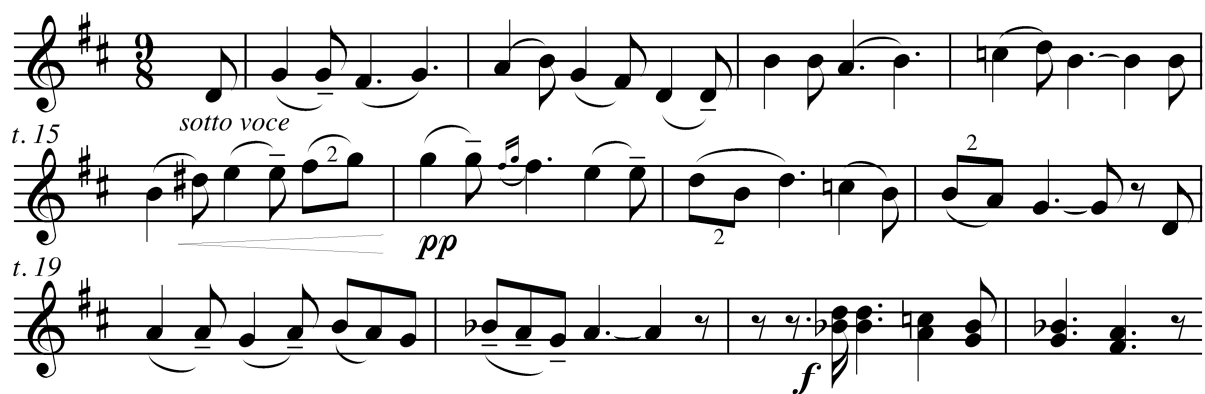
Det rytmiske slektskapet mellom temahodene, der hovedtemarytmen gjentas, men forskyves i sidetemaet (→ s. 210), skaper en intens komplementærritmikk som bidrar til å gi satsen en grandios avslutning, av Halvorsen understreket med betegnelsene *largamente* og *pesante*.

Codaen er en triumf både for satsens dramaturgi og for Halvorsen som kontrapunktiker, men den etterlater likevel et tankekors. Uten at det kan sies med sikkerhet, er det nærliggende å anta at han allerede i utgangspunktet utformet temaene slik at de skulle passe sammen i codaen. For Halvorsen, som skulle komme til å skape mange av sine mest karakteristiske komposisjoner intuitivt, nærmest som øyeblikksinspirasjoner, kan en slik måte å konstruere musikk på ha virket styrende, til dels hemmende under komposisjonsprosessen. Det er ikke først og fremst i de iørefallende temaene selv at dette kommer til syne. Kontrasten i karakter dem imellom må dessuten kunne sies å ivareta sonatesatsformens dualistiske prinsipp på en mer enn tilfredsstillende måte. For formutviklingen i satsen er det likevel uheldig at de begge er strengt periodisk oppbygd og dermed presenteres som avrundete enheter uten iboende behov for viderespinning. Minst problematisk er dette i hovedtemadelen, der Halvorsen utnytter stoffet til kaprisiøse innfall med spennende harmoniske rykk. Her er det snarere bruken av det stampende innledningsmotivet som spolerer framdriften i satsen. Den lange, gjentatte videreutviklingen av sidetemastoffet føles derimot som lite annet enn et unødvendig vedheng som måtte til for å oppfylle formens krav, ikke minst fordi det må gjentas i sin helhet for å bringe det tonale senteret til riktig sted. Når det

er sagt, må det likevel framheves at kvintskrittssekvensene i seg selv vitner om solid gjennomført håndverk og fungerer godt som middel til å markere de nye toneartene. Som vi skal komme tilbake til, skulle bruken av slike sekvenser bli en gjenganger i mye av Halvorsens musikk. Om gjennomføringen kan det innvendes at den er altfor kort for en sats på 205 takter, at den kun bygger på materiale fra hovedtemaet, og at dette stadig gjentas uten annen variasjon enn i harmonikken. Heldigvis evner nettopp det harmoniske å drive satsen godt framover i gjennomføringen og skape dynamisk-dramatisk stigning fram mot reprisen, noe som i enda større grad særpreger reprisens nye overgang mellom hoved- og sidetemaet. Dermed kan reprisen med en viss rett anses som mer vellykket enn eksposisjonen, også fordi den er strammere oppbygd og eliminerer en del gjentakelser. Alt i alt kan det – ikke overraskende – konkluderes med at Halvorsens første forsøk på å komponere i sonatesatsform lyktes bra i enkelte deler, mindre bra i andre.

De resterende satsene i suiten er mindre vidløftige enn førstesatsen både i form og omfang. Særlig de to mellomomsatsene, «Melodie» og «Scherzo», kan betegnes som små og upretensiøse, men ikke desto mindre inspirerte og godt gjennomførte karakterstykker i sin sjanger.



«Melodie» har tredelt form og går i $\frac{9}{8}$ -takt i *andante*-tempo. Hoveddelen i h-moll har en karakteristisk begynnelse på tonen *eiss* som forslag til *fiss* ($\rightarrow \text{♩}$). Som sidetemaet i første sats er «Melodie» i stor grad bygd opp av triolbevegelser med treklangsbrytninger, til dels med forslagstoner. Det er utvilsomt slike stiltrekk som ifølge Flodin gjør «Melodie» til «den sats där tonsättarens norska lynne mäst träder fram» (NP 18/11 1890). Ikke mindre påfallende er det «norske lynnet» i midtpartiet (noteeksempel under), der også «Grieg-motivet» inngår i melodien (t.12). Et annet karakteristisk element i midtpartiet er overgangen fra dur til moll i t.20, slik vi også har sett det som «dødssymbol» i Bjørnson-sangen «Synden og døden» (\rightarrow s. 198). Denne innleder et sekvens- og stigningsparti som – på samme måte som i hovedtemadelen av første sats og i tråd med Flodins verkomtale fra




Suite for fiolin og piano (Verk 5), 2. sats, t. 11–22, fiolinstemmen

våren 1890 (→ s. 204) – leder fram til en grandios og bred gjentakelse av hoveddelen *fff*.

Satsen vakte varm gjenklang hos Wasenius, som fant den «intagande genom den välljudande wackert och varmt tänkta sång, som genomgår och karakteriserar densamma» (*Hbl* 18/11 1890). Signaturen «-n-» var ikke mindre inntatt av satsen, «en sång, som, varm och innerlig, med välljudande och vackra toner tolkar känslans språk» (*Fl* 18/11 1890). Mer forbeholden var den svenske kritikersignaturen «H.V.», som fant satsen «täck och behaglig, men mindre original» (*NDA* 2/10 1891). Noen direkte motsetning mellom kritikerne er det i grunnen ikke, da en sats vanskelig kan være original og vekke nostalgiske følelser på én gang. (Naturligvis må enhver verkomtale i første rekke anses som en refleks av kritikerens eget estetiske ståsted og ikke leses som en kvalitetsdom.)

Heller ikke fiolinsuitens 3. sats, «Scherzo», er spesielt original hva form eller sjanger angår. Med spøkefull karakter, tredelt takt og tredelt inndeling (scherzo-trio–scherzo *da capo*) er den en temmelig forutsigbar scherzo (→ ). Desto bedre lyktes Halvorsen i å innfri nettopp de forventningene som ble stilt til slike satser, og kritikerne var rause med superlativene. Ved utgivelsen roste *Göteborg Handels- och Sjöfarts-Tidning* fiolinsuiten som «en duktig komposition, hvaraf särskildt scherzot är både karakteristiskt och tilltalande» (*GHT* 16/10 1891). Allerede før verket var oppført, trakk Flodin flatterende paralleller til musikk av andre komponister: «Liszt-satsen är ett scherzando, G-dur, 6/8 takt, som till sin lekfulla och graciösa ton kan jämföras med Svendsens elegantaste melodiska konceptioner» (*NP* 17/4 1890). Sju måneder seinere fant samme kritiker «scherzot ... lekande och graziöst» og poengterte at «dess trio hör till det finaste och fyndigaste af hvad hr H. i sviten skapat» (*NP* 18/11 1890). Den omtalte trio er komponert à la musette med tom kvint som dobbelbordun i akkompagnementet. Dette er en internasjonal praksis med lange tradisjoner, men Halvorsen kan også ha hatt en norsk gangar i tankene. Selv om tonespråket ikke synes å være spesifikt «norsk», kan dobbelbordunen og fiolinens motivgjentakelser (→ ) gi assosiasjoner til norsk slåttestil.

Fiolinsuitens finale er en Allegro con fuoco som i likhet med mellomsatsene har en enkel, tredelt form. Etter en kort innledning i pianoet, som kan minne om innledningen i første sats, setter fiolinen inn med hovedtemaet i forrykende $\frac{6}{8}$ -takt à la tarantella. Det «har mera vild och passionerad karakter», som Stockholms-kritikeren Henrik L. Victorin uttrykte det (signaturen «H.V.» i *NDA* 2/10 1891). Fiolinpartiet er til å begynne med preget av dobbeltgrep med brutte g-mollakkorder (som i innledningssatsen) og energiske 16-deler på g-strengen (→ ). Flodin framholdt således at satsen «erbjuder icke ringa tekniska svårig-

heter, präglas af en energi och liffullhet som bäst vittna om den omedelbara friskhet med hvilken hr Halvorsen skapar» (NP 18/11 1890). For en fiolinsolist som mestrer oppgaven, er dette takknemlig og umiddelbart publikumsvennlig musikk, noe som appellerte mindre til «kjennere» som Wasenius, som fant «totalintrycket ... ej jemförligt med det de föregående satserna lemnade» (NP 18/11 1890). Det kan også påpekes at Halvorsen som i deler av første sats falt for fristelsen til å bringe lange gjentakelser av stoffet. Etter at det 16 takter lange, periodisk oppbygde hovedtemaet er spilt igjennom en gang i g-moll (t. 11–26), blir det ganske enkelt løftet til dominanttonearten d-moll og i sin helhet gjentatt (t. 27–42). En avrunding med flere sekvenser leder det hele tilbake til g-moll (t. 43–60).

Det følger et mellomspill i pianoet, som i hovedtemadelen har en rent akkompagnerende funksjon. Mellomspillet benytter motiver fra hovedtemaet og bringer i t. 64–69 noen bemerkelsesverdige forbindelser fram og tilbake direkte mellom kraftige *Ess*⁷-akkorder i *f* og svakere, ekko-aktige *A*⁷-akkorder i *p* (→ noteeksempel under). I utgangspunktet har begge de to akkordene veksel-dominantisk funksjon i g-moll, *A*⁷ som ordinær, *Ess*⁷ som «tysk» alterert veksel-dominant (septimen *dess* omtolkes enharmonisk til *ciss*). En slik direkte vekslings mellom dominantseptimakkorder i tritonusavstand minner sterkt om den berømte kroningsscenen i Musorgskijs *Boris Godunov*, men det er lite trolig at Halvorsen kjente denne operaen, som aldri var oppført utenfor Russland. Siden de to klangene isoleres i stadig vekslings mellom hverandre, får de utelukkende en klanglig funksjon, og terrassedynamikken framhever akkordenes ulike klangvalør. I forhold til den mer konvensjonelle harmonikken i hovedtemaet kan det inn-


t. 63

Meno.

t. 67

Suite for fiolin og piano (Verk 3), 4. sats, t. 63–70, pianostemmen (fiolinstemmen har pause)

vendes at akkordene skaper et stilbrudd i satsen. Akkurat som en del overraskende akkordfølger i første sats (t. 21–27 og t. 70–71, → s. 208 og 210) vitner de likevel om en komponist som ikke gikk av vegen for harmoniske eksperimenter og overraskelser.

Først etter seks takter, som opptakt til takt 68, følger en forminsket septimakkord på *fiss* som «opløsning» til dominant. Tonen *fiss* føres imidlertid ned til *f* med én gang, slik at vi får en dominantseptimakkord til B-dur. I denne tonearten følger i t. 80 finalesatsens mellomparti, som domineres av et melodiskt kontrasttema (→ ). Gjennom innskutte figurer i akkompagnementet ivaretas forbindelsen til hovedtemaet, selv om denne nok kan virke litt oppkonstruert. I selve melodiføringen peker kontrasttemaet klart tilbake til innledningssatsens sidetema, men som vi allerede har vært inne på, er dette en tematisk forbindelse Halvorsen skapte først etter at satsen for lengst var ferdig komponert (→ s. 210). For øvrig er midtdelen av finalen bygd opp i en slags barform ved at dens første åtte B-durtakter på typisk romantisk manér gjentas som melodisk rim i d-moll, en ters høyere. Som kontrast følger en 18 takter lang «Abgesang» preget av virtuose passasjer i fiolinen før delen avrundes med reminisenser av temahodet.

Ved hjelp av repetisjonstegn gjentas hele midtpartiet uten noen form for variasjon, og hoveddelen følger *da capo* så å si uforandret. Først i avrundingsdelen blir det motiviske stoffet disponert på en annen måte, bl.a. med modulasjon til subdominanten etterfulgt av forminsket septimakkord fra *ciss* som veksel-dominant, alt mens fiolinen spiller kraftige dobbeltgrep. Etter en kort general-pause benytter Halvorsen hovedtemahodet – delvis i hemiolrytme – som en kraftfull avslutning på hele suiten, dog uten å samle de tematiske trådene slik han gjorde i den etterkomponerte innledningssatsens coda (→ s. 215).

Som helhet gir fiolinsuitens finale inntrykk av å være ganske oppstykket, idet det fengslende og briljante hovedtemaet blir stående skarpt atskilt fra midtpartiet. Som Victorin påpekte, er satsen ikke bare formmessig, men i hele «sin natur afgjort scherzoartad», noe som kan forklare at Halvorsen ikke fant den verdig som innledning til suiten. Samme kritiker anbefalte å bytte om rekkefølgen på de to mellomsatsene, da finalen «kommer bättre till sin rätt, om den får kontrastera med andra satsens melodiösa andante» (*NDA* 2/10 1891). Bemerkelsesverdig nok har Halvorsen selv antydnet at de to mellomsatsene i suiten kan byttes om ved å trykke følgende tekst på første side i noteutgaven fra Warmuth: «Obs. Anmerkung! Die vier Sätze der Suite können auch in folgender Ordnung gespielt werden: I. III. II. IV.» (→ faksimile s. 206). Således har han ikke bare følt en usikkerhet overfor suitens storform for sin egen del, men også tilkjennegitt denne for alle som kjøpte notene til verket. At det sjangermessig kan sies å vakle

mellom en suite og en sonate, skulle ikke ha noen innvirkning på satsrekkefølgen, da det også i en suite bør være en viss karakterkontrast mellom satser som kommer etter hverandre. For øvrig må Victorin, som vanligvis var skeptisk til utøvende kunstneres forsøk på egne komposisjoner, sies å ha vært uvanlig positiv da han året etter utgivelsen presenterte verket for svenske lesere i *Nya Dagligt Allehanda* 2. oktober 1891:

Bland åtskilliga äldre och nyare nyheter, som blifvit synliga på hofmusikhandlaren Carl Warmuths i Kristiania förlag, hafva vi särskildt fäst oss vid ett arbete af norrmannen *Johan Halvorsen*, en ung man, violinist och anställd vid Helsingfors konservatorium. Det arbete vi åsyfta är en *suite* för violin och piano.

I allmänhet erbjuda exeqverande konstnärers arbeten mindre intresse, om man nämligen frånser från sjelfva exekutionen. Oftast har tonsättaren tagit öfvervägande hänsyn till exekutören, och produkten af hans arbete får derigenom mindre eget värde. Det är ju själfklart, att ett musikstycke, t. ex. för violin, bör taga nödig hänsyn till instrumentet; den saken är erkänd och praktiserad särskildt i Spohrs violinkonserter. Men den komponerande exekutören plägar dessutom gerna taga hänsyn till sig själf, till de fördelaktigast framträdande och bäst utvecklade sidorna af sin konst. Vi hafva på så sätt fått en hel litteratur af virtuoskonserter, suiter och dylikt, som fört en efemer tillvaro på komponistens instrument. Dessa virtuoskompositioner erinra genom sin uppkomst och sin fortsatta tillvaro mycket om hvad tyskarne pläga kalla «kapellmästare-operor».

Halvorsens suite bildar i detta afseende ett berömvärdt undantag. Den röjer komponisten långt mera än exekutören, naturligtvis med all hänsyn tagen till instrumentet och dess kraf. Kompositionen har dessutom mera stilenhets, än man är van vid att finna i dylika arbeten, och sammanställer man den ifrågavarande suiten med ett par nyligen utgifna sånger af samme komponist, finnes det åtskilliga drag, som bestämdt känneteckna Johan Halvorsens tondiktning... Suiten, liksom Halvorsens båda nu utgifna sånger visa, att tondiktaren är af nationelt norskt skaplynn och att han i sin diktning står nära Edvard Grieg. Vissa delar af suiten erindra i fakturen om Griegs berömda Peer-Gynt-suite. Halvorsen är i alla händelser en intressant bekantskap att göra, och hans suite bör blifva välkommen för våra soloviolinister.

Som Victorin framhever, vitner *Suite for Fiolin og Piano* om at Halvorsen ikke bare som *fiolinist*, men også som komponist av musikk for sitt eget instrument, fiolinen, la vekt på å formidle musikk som klang godt og idiomatisk uten å skjele til billig publikumsfrieri (→ s. 192).

Til tross for sine formmessige svakheter er verket interessant ikke bare som Halvorsens første utgivelse av instrumentalmusikk, men også fordi det, som Wasenius formulerte det, «röjer stor originalitet (utan några slags absurditeter), intelligens, en känslans och tankens finhet och nobless, förmåga att beherska sitt ämne, sinne för klangskönhet och en gedigen smak hos dess auctor» (*Hbl* 18/11 1890).

Egne konserter i Borgå og Helsingfors vinteren 1890–91 – og nye sangkomposisjoner

Etter suksessen forrige vinter (→ s. 185) reiste Halvorsen, Karl Flodin og Ilta Ekroos tilbake til Borgå 14. desember 1890. I tillegg til en del mindre fiolinstykker spilte han for første gang i Finland Bruchs fiolinkonsert nr. 1, og Ilta Ekroos sang to av sangene hans, «Lokkeleg», den fjerde av Bjørnson-sangene (*Verk 4*), og en ny sang med tittelen «Du og jeg» (*Verk 6 nr. 3*). I disse opptrådte Halvorsen ikke bare som komponist, men også som piano-akkompagnatør, noe han tydeligvis ikke kom noe særlig heldig ifra: *Borgåbladet* påpekte at «accompagnemanget [var] altför starkt för att låta sången fullt tydligt framträda». Konserten i Borgå gav neppe noen stor økonomisk uttelling, da bare rundt 100 personer møtte fram som tilhørere, men «med desto större tacksamhet mottogs konsertgifwarens delikat utförda soli och musikälskarinnans varmt sjungna sånger» (*Fl* 16/12). Dessuten var Borgå-konserten nyttig som «generalpröve» til hans første selvstendige konsert i Helsingfors, som fant sted i Brandkårshuset like over nyttår, 4. januar 1891. Også her medvirket Karl Flodin og Ilta Ekroos, og konsertprogrammet var nesten det samme som i Borgå. Som vi allerede har vært inne på, var konkurransen om publikum meget stor i Helsingfors. Antall fram møtte ble av Flodin anslått til 300–400 personer (*NP*), ikke så mange «som man med kännedom af konsertgifwarens talang och det alltigenom väl valda programmet hade haft skäl att vänta» (*Fl*). Med tanke på at Maikki Pakarinen hadde trukket 1200 tilhørere i samme lokale våren før (→ s. 186), må det ha sett heller glissent ut i salen for Halvorsen, noe som ifølge Wasenius «sjelfallet måste verka tyngende på konsertgifwarens prestationer» (*Hbl*). Spillet hans ble like fullt svært godt mottatt av de tilstedeværende, både av publikum og kritikere.

Om Halvorsen som komponist sa kritikkene ingen ting, bortsett fra at Flodin roste Ilta Ekroos' foredrag av «några sångpjeser, däribland en längre, utmärkt vacker ny sång af hr Halvorsen» (*NP*). Med denne omtalen slutter tilsynelatende alle spor etter sangen «Du og jeg». På omtrent samme tid må Halvorsen imidlertid ha komponert de to sangene til tekster av den tyske forfatteren Theodor Storm, «Bettlerliebe» og «Verfehlte Liebe, verfehltes Leben» (*Verk 6*), som ble gitt ut av Warmuth i begynnelsen av september 1891. «Bettlerliebe» åpner enkelt, nærmest i folkevisestil, men blir mer eksaltert idet tiggeren tenker på henne han er forelsket i, med vekt på ordene «*Du* bist so jung, *Du* bist so schön». Kontrasten kommer i andre del, der tiggeren betrakter seg selv: «Und *ich* so arm..., *ich* habe nichts..., o wär *ich* doch ein Königssohn und *du* ein arm verlornes Kind» [uthevinger av ØD]. Dette kan tyde på at den tilsynelatende forsvunnete sangen, «Du og jeg», i virkeligheten var en oversettelse av «Bettlerliebe» til norsk.

Også i den andre av Storm-sangene, «Verfehlte Liebe, verfehltes Leben», er temaet mislykket kjærlighet. Allerede i forspillet understreker Halvorsen den dystre grunnstemningen gjennom bruken av punkterte rytmer som umiskjennelig sørgemarsjelement i pianoets mørke register:

The musical score is for the song 'Verfehlte Liebe, verfehltes Leben' (Verk 6 nr. 2), measures 1–6. It is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment begins with a somber, dotted rhythmic pattern in the bass register, marked *mf*. The vocal line enters in measure 3 with the lyrics 'Zu - wei - len dünkt es mich als trü - be Ge'. The piano part continues with a similar dotted pattern, and the vocal line continues with the lyrics 'Zu - wei - len dünkt es mich als trü - be Ge'.

Verfehlte Liebe, verfehltes Leben (Verk 6 nr. 2), t. 1–6

6 Stemningsbilder for fiolin og piano, Verk 7


Den positive mottakelsen av fiolinsuiten må ha virket stimulerende på Halvorsen som fiolin-komponist. Allerede ved en musikkraften 16. februar 1891, tre måneder etter oppføringen av suiteen, kunne han opptre «med några nya alster af sin friskt flödande kompositionsbegåfning, näml. med sex 'stämmningsbilder' för violin och piano» (NP). Stemningsbildene ble etter alt å dømme komponert i løpet av juleferien. Som tittelen indikerer, er det snakk om en samling løst sammensatte småstykker for fiolin og piano. Mellom de enkelte stykkene er det verken noen tematisk eller toneartsmesig sammenheng, og på samme måte som f.eks. i Griegs tilsvarende hefter med «lyriske stykker» for piano er hvert stemningsbilde utstyrt med en kort, assosiasjonsskapende tittel. At Halvorsen til fulle mestret å komponere i en slik sjanger, gjenspeiles ikke bare i stykkene selv, men også i samtlige avisomtaler fra uroppførelsen. I *Hufvudstadsbladet* gav Wasenius følgende kritikk:


2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner

Intressanteste numret på programmet blef ... på sätt och wis hr Halvorsens «Stämningbilder» för violin och piano. Herr Halvorsen har på senare tider upptrådt som en icke blott produktiv, utan också lycklig tonsättare. De skilda satserna i hans «Stämningbilder» äro icke långa, men de äro alla skrifna med ingifvelse.


Karaktär och uttryck bor i hans musik och i behandlingen af den poetiska grundstämningen ledes hr Halvorsen af sin fina musikaliske smak till en utarbetad form, som till sina yttre dimensioner särdeles väl og proportionerligt harmonierar med grundtemats betydenhet. Lika nogrant och delikat som de skilda satserna waro skrifna, utfördes de äfwen af komponisten och hr *Dayas*. Herr Halvorsen inropades trenne gånger efter numret.


Mens Halvorsens første tre verk fra Finlands-oppholdet var blitt publisert av Carl Warmuth i Kristiania, ble de seks stemningsbildene gitt ut av Anna Melans «Not- och Instrumenthandel» i Helsingfors, forløperen for Fazer Musik. Det påtrykte nummeret, «1», tyder på at stykkene var Melans aller første noteutgivelse.

Det første av stemningsbildene er et «Praeludium» i C-dur. Med enda større rett enn for hovedtemaet i første sats av fiolinsuitens vedkommende (*Verk 5*, → s. 205 ff.) kan stykket betegnes som en barokkpastisj. Her er ikke bare ett tema, men hele preludiet holdt i en historiserende stil som minner sterkt om tilsvarende verk som seinere ble komponert av Fritz Kreisler. Karakteristisk for fiolinstemmen er treklangsbrytninger og de punkterte noter (→ ) , noe som gir stemningsbildene en «flott» og pompøs åpning à la fransk ouverture. Akkompagnementet er i hovedsak akkordisk og inneholder en rekke forholdningskjeder og/ eller kvintskrittssekvenser med mange biseptimakkorder. Vi kan også merke oss et langt, tonikalsk orgelpunkt mot slutten, der vi får to typisk «barokke» tonale utsving til subdominanten.

I nr. 2, «Einsamkeit», spiller fiolinen en nostalgisk, folkeviseliknende melodi i voggende sicilianotakt (→ ). Som tittelen indikerer, har den et melankolsk, lengtende preg, noe Halvorsen understreker gjennom et konstant liggende dominantisk orgelpunkt. Med unntak av et mer opprevet, lineært preget midtparti, der pianisten i høyre hånd imiterer fiolinens fallende kromatikk, er hele det lille stykket vekselvis harmonisert med dominantseptim og dominant med kvart-sekstforholdning (tonika med kvint i bassen). Det kommer aldri noen tonikaakkord i grunnstilling, og stykket munner bemerkelsesverdig nok ut i en lenge utholdt, uoppløst dominant $\frac{6}{4}$ -akkord.


Stemningsbilde nr. 3, «Ein Volkslied», går i g-moll og har, som tittelen indikerer, en del til felles med det foregående i bruken av folkeviseinspirert melodikk. Orgelpunkt benyttes også her i stor grad, men nå på grunntonen. Rytmisk minner det om en ländler. Ters- og sekstparalleller dominerer i store deler av stykket på samme måte som i Bjørnson-sangen «Duen» (→ s. 199). En viss innflytelse fra

Grieg kan spores, bl.a. i bruken av trykksterk biseptimakkord på en del tonika-akkorder (bl.a. i t. 2, → ).

I det scherzo-pregete stemningsbilde nr. 4, «Geplauder», eksperimenterer Halvorsen med fauxbordonpreget parallellføring av brutte staccato-akkorder (→ ) , til å begynne med tonalt innen B-dur, mot første fraseslutt i t. 7 med en mer overraskende vending til Ass-dur, subdominantens subdominant, som omtolkes til parallelltonearten g-molls napolitanske subdominant. Denne etterfølges i t. 8 av en forstørret treklang fra *b* (dominantisk i g-moll), en akkordtype Halvorsen – som vi har sett både i Bjørnson-sangene (→ s. 196) og i de tidligste ungdomsverkene (→ s. 80 og 94 ff.) – viste stor forkjærlighet for i sine tidlige komposisjoner. I stedet for g-moll «glir» akkordens tre toner i halvtoneskritt over til en F-durakkord med septim som leder tilbake til hovedtonearten der vi får gjentakelse av åpningsmotivet i t. 9:



Geplauder (Verk 7 nr. 4), t. 5–9

Det femte bildet, «Albumblatt», åpner med et sentimentalt, heller kitsj-preget tema i A-dur (→ ). Desto mer overraskende virker en *subito f* med krasse none- og septimdissonanser i t. 5–8, der satsen får et mer lineært og imitatorisk preg:



Albumblatt (Verk 7 nr. 5), t. 5–8

I det sjette og siste av stemningsbildene, «Abendstimmung» (→ noteeksempel s. 227 f.), kan vi merke oss melodiens særpregete bruk av «Scotch snap» som avfraser i andre halvpart av t. 2, 4, 10, 12 etc., kanskje en reminisens av Halvor-

sens Aberdeen-opphold? Det som gjør stykket til samlingens mest interessante, er likevel den dristige, til dels eksperimenterende harmonikken. I de tre første taktene etablerer Halvorsen en klangflate der kvinten og seksten i F-dur alternerer. På grunn av pedalbruken blir det auditive helhetsinntrykket en F-durtreklang med tillagt sekst. Desto mer forbausende virker et brått rykk til Ess-dur i t.4. Liknende rykk fra tonika til en durtreklang som ligger en stor sekund lavere, forekommer i Griegs lyriske stykke «Hjemad», men det ble komponert i 1895, nesten fem år etter Halvorsens stemningsbilder. I den grad de kan ha vært påvirket av hverandre, gikk innflytelsen – som i Bjørnson-sangen «Lokkeleg» – fra Halvorsen til Grieg, ikke omvendt (→ s. 200). Sikkert er det i alle fall at Halvorsen sendte et eksemplar av Stemningsbildene til Grieg med påtegningen «Edvard Grieg i beundring og høiagtelse. Deres heng. Johan Halvorsen. H.fors 6.5.91» (Grieg-samlingen, BOB).

Etter å ha rykket til Ess-dur som nytt tonalt sentrum går Halvorsen i t.5 til dennes parallelltoneart, c-moll, der dreiebevegelsen mellom kvinten og den store seksten virker som en subdominantisering av akkorden. Dette leder naturlig til g-moll i t. 6, som igjen subdomantiseres med stor sekst og dermed forbereder en klar kadens til d-moll, stykkets parallelltoneart, i t. 7–8. Mens tilføyde sekst ble brukt som «pryddissonans» til durakkorder i t. 1–4, får den altså en funksjonsharmonisk oppgave når den føyes til mollakkorder i t. 5–6. Fra t.9 gjentas det musikalske forløpet fra begynnelsen av stykket transponert ned en kvint til B-dur. Det spesielle harmoniske rykket i overgangen mellom t. 3 og t. 4 gjentas dermed fra B-dur til Ass-dur i t. 11–12. I t. 13 følger en tilsvarende «subdominantisering» av f-moll-akkorden som ved c-mollakkorden i t. 5, og ut fra videreføringen av denne i t. 6 skulle vi vente en oppløsning til c-moll i t. 14. I stedet kommer imidlertid et nytt, overraskende harmonisk rykk fra f-moll til Dess-dur. I t. 15 heves kvinten *ass* til *a*, noe som gir en funksjonsmessig ambivalent, forstørret treklang. Imidlertid plasseres tonen *f* i bassen, og dennes septim *ess* legges til. Dermed får den dominantisk funksjon som D_7^{13} -akkord i Dess-durs parallelltoneart b-moll, dit det kadenseres ved avrundingen av stykkets andre 8-taktsfrase i t.16.

T.17–30 domineres til å begynne med av en lang, nærmest impresjonistisk klangflate som tar utgangspunkt i b-molls subdominant, ess-moll. Etter hvert tilføyes den lille septimen *dess* og den store nonen *f* som pryddissonanser. Selv om karakteren er en helt annen, skal det ikke utelukkes at Halvorsen kan ha fått ideen til å bygge opp en slik klang fra det energiske hovedtemaet i første sats av Griegs strykekvartett. Griegs klangverden skinner i hvert fall gjennom i videreføringen i t.20–22, der Halvorsen dveler ved de fire øverste tonene i femklangen fra takt 18 f., som danner en Gess-durtreklang med tilføyde stor septim. På en til-

VI.

ABENDSTIMMUNG.

Andante

pp con Pedale

pp

t. 5

pp

p

pp sempre

t. 9

pp

pp

t. 13

mf

pp

Abendstimmung (Verk 7 nr. 6), t. 1–16

2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner
a tempo

t. 17

rit. a tempo rit. 8va

t. 21

a tempo ppp (8va) rit. mf p

t. 25

pp

t. 29

8va

t. 33

(8va) cresc. cresc.

svarende måte som i begynnelsen av for- og etterspillet til Grieg-romansen «Der skreg en Fugl» (op. 60 nr. 4), som ble komponert et par år etter Halvorsens stemningsbilder, blir de to rene intervallene som inngår i samklngen, *gess–dess* og *b–f*, satt nesten bitonalt mot hverandre i ulike leier i pianoet. Ved gjennomført pedalbruk vil også basstonen *ess* – og dermed hele femklngen – fortsette å klinge helt ut t. 22. Først etter å ha ligget i seks takter blir klangflaten satt inn i en funksjonsharmonisk sammenheng, idet den retrospektivt kan tolkes som Ss^9 (evt. S^7) i forhold til Dess-dur, dit det følger en kadens ($D_7^{13} - T$) i t. 23. Dess-dur forlates imidlertid straks, idet kadensen sekvenseres realt nedover i store terser til Bess-dur (notert A-dur) i t. 24 og F-dur, stykkets hovedtoneart, i t. 25. Det melodiske resultatet av sekvenseringene i fiolinen er en fallende heltoneskala.

I de påfølgende taktene befestes *f* som grunntone via en utstrakt bruk av tonikas og subdominantens mollvarianter, før det i t. 31 følger en forkortet reprise av forløpet i satsens 23 første takter. Som det går fram av noteeksemplets siste linjesystem, har fiolinstemmens og pianostemmens melodilinjer byttet plass om vi sammenlikner med åpningstaktene. Ellers forløper replisen regelmessig i t. 31–38, som tilsvarer t. 1–8. Deretter forkortes replisen ved hjelp av et sprang på åtte takter, slik at t. 39–45 tilsvarer t. 17–23 transponert opp en stor ters. Den lange klangflaten med septim og none blir dermed liggende på g-moll i t. 39 ff., 2. trinn i satsens hovedtoneart F-dur. Der hvor vi i første del fikk den reale sekvensen med fallende heltoneskala (t. 23–25), får vi i t. 45 f. bare repetisjoner av figurasjonene på samme trinn, noe som klart befester hovedtonearten. Til slutt, i t. 49 ff., kommer en liten coda med reminisenser av de første taktene. Her kan vi merke oss en typisk romantisk veksling mellom *d* og *dess* – hhv. stor og liten sekst – som dreietone i F-durtreklngen.

Debut som orkesterkomponist og -dirigent våren 1891 – Rabnabryllaup uti Kraakjalund

I tillegg til de omtalte konsertene høsten og vinteren 1890–91 fortsatte Halvorsen naturligvis å delta som fiolinist ved musikk instituttets musikkaf tner. Her bestod programmene dels av musikk han hadde spilt før, som Faurés fiolinsonate nr. 1, Gades pianotrio eller Svendsens strykekvartett, og dels av nyinnstuderte verk, som Busonis sonate fiolin og piano, op. 29, eller Saint-Saëns' pianokvartett. Responsen fra publikum og kritikere var gjennomgående svært god, men siden Halvorsen for lengst hadde etablert seg som en kjent skikkelse i den finske hovedstadens musikk liv, begrenset avisene seg vanligvis til å omtale ham i knappe og generelle vendinger, som at han spilte «med känd förmåga och pietet» (*F* 3/2 1891). Heller ikke da han 29. april presenterte den eneste større «nyheten»

på solistrepertoaret sitt denne sesongen, Saint-Saëns' fiolinkonsert nr. 1 i a-moll, op. 20, skrev avisene stort mer om spillet enn at han var «ypperligt upplagt och tolkade [verket] med den gedignaste teknik» (NP).

Utenom musikk instituttets virksomhet deltok Halvorsen 19. februar ved en konsert gitt av fiolinisten Agnes Tschetschulin, som var elev av Joseph Joachim i Berlin. Sammen med henne var han solist i Bachs dobbeltkonsert, og kritikken gav dem ros for at deres «solovioliner smälte särdeles vackert tilsamman» (NP), ikke minst i adagio-satsen. Akkompagnementet ble for øvrig besørget av strykerne i Helsingfors Orkesterförening under ledelse av Robert Kajanus. Vi vet ikke hva slags forhold Halvorsen på dette tidspunktet hadde til Kajanus, annet enn at han ofte var tilhører ved konsertene hans. Seinest i løpet av denne vinteren må de imidlertid ha blitt nærmere kjent med hverandre, kanskje via Karl Flodin, som var Kajanus' fetter. Like over påske, ved en folkekonsert i Brandkårs huset 14. april, opptrådte Halvorsen nemlig som gjestedirigent for Kajanus' orkester, og det i to egne orkesterverk, «Parafrase for strykeorkester over en norsk folkevis» (*Verk 8*) og «Capriccio» (*Verk 9*). Etter det vi kjenner til, var dette første gang Halvorsen dirigerte offentlig, men med sin mangeårige erfaring som pedagog og leder av kammermusikkensembler stod han jo ikke helt på bar bakke når det gjaldt å formidle musikalsk tolkning. Han kom tydeligvis heldig ifra sin dirigentopptreden og fikk ifølge avisreferatene en hjertelig applaus fra publikum, som hadde fylt salen til siste plass.

Halvorsens to nye orkesterverk ble også spilt på orkesterforeningens konsert med nordisk program 28. april. Da var det Kajanus som førte taktstokken, mens Halvorsen var i ilden som fiolinist i sin egen fiolinsuite, som dermed for første gang ble presentert for et større publikum. Om orkesterstykkene skrev en av avisen *Finlands* musikkritikere, som opererte under signaturen «—n—», at de under Kajanus «eldiga, insigtsfulla ledning [vunno] ökad glans och framstod ... fördelaktigare än då de först uppfördes». Å sammenlikne dirigentdebutanten Halvorsen med den allerede svært erfarne orkesterlederen Kajanus faller naturligvis på sin egen urimelighet.

Halvorsens «Parafrase for strykeorkester over en norsk folkevis» ble i 1896 gitt ut av Warmuths musikkforlag med en karakteristisk tittel på Sotra-dialekt, «Rabnabryllup uti Kraakjalund». Teksten til den dyrevisa som danner grunnlaget for verket, skriver seg helt tilbake til 1647, da den ble gitt ut av Arnfind J. Breder, som var prest i Sund og Fjell (Vollsnes 2001:196 f.). Melodien oppgis å være fra Sogn (L473), og den er også brukt til Andreas Munchs dikt om Island, «Yderst mod Norden lyser en Ø». Samme folketone var dessuten arrangert av Edvard Grieg, som den siste av hans *25 norske folkeviser og danser*, op. 17. Det var dermed

en relativt kjent melodi som dannet grunnlaget for Halvorsens parafrase, og det var heller ingen ukjent sjanger han hadde begitt seg ut i. Johan Svendsens tilsvarende parafraser over islandske og svenske folkemelodier, den norske «Ifjol gjætt' e gjeitinn» og midtpartiene i de fire norske rapsodiene må ha tjent som umiddelbare forbilder. Av andre verk for strykeorkester må vi anta at også Grieg og hans elegiske melodier spøkte i bakgrunnen for Halvorsen.

Parafrasen er bygd opp som et tema med to variasjoner, selv om folkevisa i seg selv strengt tatt blir spilt igjennom tre ganger nesten uforandret. Når melodien likevel framstår i tre helt ulike skikkelser, er det fordi Halvorsen i tråd med Svendsens framgangsmåte varierer de musikalske elementene som omgir temaet, dvs. harmonikk, instrumentasjon og dynamikk. Variasjonstypen blir gjerne beskrevet som «skiftende bakgrunn» («Changing Background»), ikke minst i analyser av musikk av Glinka og andre russiske komponister (se f.eks. Abraham:58 eller A. Eriksen 2012:67 f.).

Første melodigjennomgang, som starter i g-moll i t. 5 (→ noteeksempel neste side), fungerer som temapresentasjon og er av den grunn utført relativt enkelt, nærmest som en koralsats med melodien lagt i øverste stemme. Med et innledende, tonikalsk orgelpunkt med fallende kromatikk i to mellomstemmer i t. 5–6, en kvintskrittssekvens med biseptimakkorder i t. 7 og en kromatisk fallende basslinje i t. 8–10 legger Halvorsen seg nær opp til både griegske og svendsenske forbilder i harmoniseringen. Til å begynne med benytter han firestemmig sats i relativt tett leie utført av fioliner (fordelt på tre grupper) og bratsjer. Ved celloenes inntreden i opptakt til t. 9 blir satsen femstemmig, to takter seinere seksstemmig, da kontrabassene spiller med i t. 11–12. Gjennom en slik gradvis fortetting i fakturen og stadig utvidelse av omfanget nedover i bassregionen ligger det en immanent dynamisk stigning fram til t. 12, der melodien via et kort subdominantisk utsving avrundes med en kadens til tonika.

De tre påfølgende taktene, t. 13–15, fungerer i praksis som et lite mellomspill før neste melodigjennomgang, selv om det i virkeligheten er det snakk om refrenget i selve folkevisa. Siden dette slutter åpent, på andre skalatrinn, er det ypperlig egnet for å lede det musikalske forløpet videre. Først legger Halvorsen imidlertid inn en modulasjon til parallelltonearten B-dur på melodiens toppunkt i t. 14, og den forsterkes av et orgelpunkt på *f* i hele t. 13. På en tilsvarende måte ligger et orgelpunkt på *d* i t. 15, og både dette og den akkordfølgen det ledsager, en forkortet vekseldominant med none etterfulgt av dominant, skaper en sterk dragning tilbake mot hovedtonearten g-moll. Av samme grunn fant Halvorsen disse akkordene egnet som forspill, der de augmenteres i t. 1–2 og gjentas som ekko i t. 3–4.

2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner

Rabnabryllaupe uti Kraakjalund (Verk 8), t. 1–15 (uttog av forspill og første temagjennomgang)

I den andre melodigjennomgangen synes Halvorsen å være sterkt influert av Svendsens strykerbehandling. Temaet kommer sterkt kamuflert som en slags *cantus firmus* i celloer og kontrabasser pizzicato. Som et kontrapunkt til basslinjen lar han en solocellist komme til orde med en lidenskapelig melodi. Over denne igjen danner fioliner og bratsjer et fascinerende klangteppe med basis i tonen *d* som konstant liggetone: Med *ciss* som forslagstone setter de sordinerte førstefiolinene an to- og trestrøkne *d*-er på hvert betonte taktslag, mens annenfioliner svarer med enstrøken *d* på de ubetonte slagene. På samme tone kommer også bratsjene inn, men de spiller triolfigurer i brutt oktav pizzicato:

Debut som orkesterkomponist og -dirigent våren 1891 – Rabnabryllup uti Kraakjalund (Verk 8)

t. 16 *vl. con sord.*
ppp
br. pizz. 3
vc. solo
p espressivo
pp *vc. og kb. pizz.*

Rabnabryllup uti Kraakjalund (Verk 8), t. 16–19 (begynnelsen av andre temagjennomgang)

I tredje og siste temagjennomgang (→ noteeksempel under) spilles melodien unisont i fortissimo av hele strykerorkesteret i dypt leie, en enkel, men ikke desto mindre virkningsfull effekt, ikke minst når hele orkesteret etter en neddempet frase skaper en voldsom crescendo fra *p* til *ffff* i t. 33, der melodien legges opp en oktav i forholdt til det foregående. Det påfølgende refrenget i t. 35–38 står tydelig i relieff til det foregående ved at melodien atter er harmonisert, nå med utgangspunkt i en fallende kromatisk skala som «basslinje» (spilt av bratsjene

t. 27 *ff* *fff*
 t. 31 *p* *fff*
 t. 35 *p* *br.* *rit.* *diminuendo*

Rabnabryllup uti Kraakjalund (Verk 8), t. 27–38 (tredje temagjennomgang)

høyt oppe i enstrøken oktav). Først takten etter kommer celloer og kontrabasser inn igjen, og Halvorsen avrunder parafrasen som den begynte, med forkortet vekseldominantnone- og dominantakkord over tonen *d* som orgelpunkt på femte skalatrinn. Som melodien legger opp til, og som det også gjøres i Lindemans og Griegs forelegg, slutter verket på dominanten uten at det kommer noen oppløsning til tonika.

Parafrasen over «Rabnabryllaup uti Kraakjalund» vitner om en komponist med fin stilsans, rik evne til variasjon i uttrykket og solid teknisk sikkerhet innen instrumentasjon og harmonikk. Selv om verket på ingen måte kan sies å være epokegjørende for sin tid, viste Halvorsen seg som en verdig arvtaker etter sine to store norske komponistforbilder. Etter en oppførelse i Bergen noen år seinere påpekte signaturen «Caliban» således at «Hr. Halvorsens 'Rabnabryllaup' tør sidestilles med Griegs og Svendsens bedste Ting inden Genren» (*Rev* 23/10 1897).

Det andre nummeret på orkesterforeningens to konserter, «Capriccio», var Halvorsens første forsøk på å komponere for fullt orkester, også dét en oppgave han ifølge kritikerne i Helsingfors kom heldig ifra. Flodin roste verkets «effektfulla instrumentering» (*NP* 29/4), som «låter hoppas ... många stora och vackra orkesterskapelser för framtiden» (*NP* 15/4). Flodin skulle få rett i sine vyer om framtidige orkesterverk fra Halvorsens hånd, men dette første forsøket er dessverre ikke bevart, i hvert fall ikke i sin opprinnelige skikkelse. Etter at *Capriccio*en samme sommer var oppført i St. Petersburg, der den ble bedømt av atskillig strengere kritikere enn i Helsingfors (se kapittel 2.4), forsvinner tilsynelatende alle spor etter verket.


Som komponist hadde Halvorsen mye på hjertet våren 1891, og allerede på musikkaftenen 29. april, dagen etter hans siste opptreden på orkesterforeningens nordiske konsert, kunne han presentere enda et nytt eget verk. Det dreide seg om en «Humoreske» for fiolin og piano (*Verk* 10), som av Flodin fikk følgende karakteristikk (*NP*):

Stycket är utan tvifvel ett af de mest originella och helgjutna som herr H. komponerat. Den lifliga, egenartade rytmen, den briljanta behandlingen af violinstämman, klaverpartiets virtuosa struktur – allt samvärkar till att göra den nya kompositionen intressant.

Flodin var dessuten imponert over de ferdighetene Halvorsen nylig hadde kunnet oppvise i instrumentasjon og mente «att en orkestertranskription af humoresken vore en tacksam oppgift för tonsättaren» (*NP*). Også i St. Petersburg ble den samme sommer karakterisert som en «rather bright and original ... musical joke decorated with numerous little piquant themes and technical 'curls'» (*PbL* 19/6). I et brev skrevet derfra til broren Rolf 11. juni omtaler han humoresken som sin

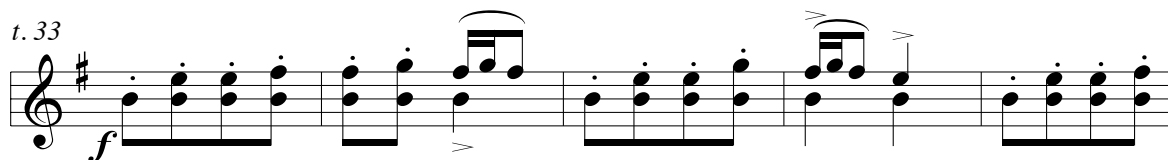
«nyeste fantasie caprice», (til forskjell fra orkestercapriccioen, som omtales som «Capricen for stort orchester»). Et fiolinverk med tittelen «Fantasi Caprice» ble også satt på programmet ved en planlagt konsert i Kristiania samme høst, men dette er siste gang humoresken dukker opp i kildematerialet.

Noen år seinere, i august 1896, oppholdt Halvorsen seg i Berlin med stipend fra Houens legat. Herfra kunne han i et udatert brev nemlig meddele sin kone Annie at han hadde «omarbeidet en Fantasicaprice» for fiolin og piano. Med tittelen «Capriccio – Allegro de Concert» ble dette stykket gitt ut av W.Hansens musikkforlag i København året etter. Det er påfallende at Halvorsen bruker betegnelsen «fantasi-caprice» på både humoresken og fiolin-capriccioen. Siden fiolin-capriccioen nevnes som en omarbeidelse av et tidligere verk, kan vi derfor ikke utelukke at den i virkeligheten er en revisjon av humoresken fra 1891. Vi vil heller ikke finne noen alvorlig diskrepans om vi sammenholder Flodins eller andre kritikeres kortfattede omtaler av humoresken med den utgitte fiolin-capriccioen. Et usikkerhetsmoment ved denne hypotesen er imidlertid at det i tillegg til humoresken også fins andre ikke bevarte Halvorsen-verk som kunne tenkes å ha blitt omarbeidet til fiolin-capriccioen sommeren 1896. Ut fra stykkets tittel er det mest nærliggende å tenke på den orkester-capriccioen han hadde oppført med Kajanus' orkester i april 1891 (*Verke 9*), og kritikken herfra oppviser faktisk enda flere påfallende likhetpunkter med fiolin-capriccioen enn tilfellet er med humoresken. Fiolin-capriccioen inneholder mot slutten en del korte enkeltepisoder med generalpauser imellom, og Wasenius hadde påpekt nettopp orkester-capriccioens «ofta afbrutna skilda episoder» (*Hbl* 29/4). Flodin mente likeens «att kompositionen skulle ytterligare vinna i schvung och totalverkan om i senare hälften några af de många generalpauserna kunde bortelimineras» (*NP* 29/4).

I den skikkelsen «Capriccio – Allegro de Concert» ble utgitt i 1897, er den et virtuost anlagt stykke for fiolin og piano. Hovedtemaet i e-moll, som etter et kort forspill først presenteres i pianoet (→ ) , etter hvert tilsatt noen pizzicato-toner i fiolinen, gir klare assosiasjoner til den norske folkedansen halling. Når temaet overtas av fiolinen, brukes kvinten *b* som liggetone, en tydelig etterlikning av vekselbordunspillet på hardingfele, en form for tostemmig spill der en løs streng over eller under melodistrengen strykes med.* Det er likevel grunn til å presisere at liknende effekter også forekommer i ikke-norsk musikk for fiolin, bl.a. i flere av de Wieniawski-masurkaene Halvorsen hadde spilt (→ s. 97):

* I tråd med nyere beskrivelser (Sevåg og Sæta:30, Aksdal og Nyhus:378) bruker jeg «vekselbordun» som samlebegrep for spillestilen uavhengig av lengden på slike liggetoner. Jeg sonderer således ikke mellom vekselbordun og «fylgjetonar»/«skyggjetonar»/«pedaltonar» på løse strenger (Binningsbø:14 f.).

2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner



Capriccio – Allegro de Concert (Verk 9), t. 33–40, fiolinstemmen

Da ingen fiolinstreng er stemt i *h*, må fiolinisten utføre dette med dobbeltgrep, og det legges snart inn flere virtuose effekter med raske skalaløp, arpeggioer, flageoletter og *spiccato*. I et kort mellomparti settes tempoet ned til *andante*, og det kommer en schwungfull, synkopert melodi i *h*-moll. Denne avbrytes imidlertid snart av et *con fuoco*-avsnitt med dramatisk bruk av tremolo i pianoet og tiltakende bruk av virtuose elementer i fiolinen leder tilbake til hovedtemaet, som først opptrer i sin opprinnelige mollskikkelse, dernest i triumferende *E*-dur.

Mindre komposisjoner fra det siste året i Finland

På et par unntak nær kan vi finne alle Halvorsens komposisjoner fra de første to sesongene i Helsingfors på listene over musikkforlagenes publikasjoner fra 1890-åra. Det siste Helsingfors-året er derimot bare representert med ett lite stykke utgitt av Carl Warmuth, «Huldrelok» for fiolin og piano (*Verk 13 nr. 1*). Dette betyr ikke at Halvorsen var mindre aktiv på komposisjonsfronten enn før. Vennskapet med Ilta Ekroos hadde inspirert ham til å komponere sine første sanger, og et manuskript han forærte henne ved juletider 1891, viser at han også i begynnelsen av det siste Helsingfors-året var aktiv som sangkomponist. Av de i alt fire sangene (*Verk 11*) ble bare én, «Sulamiths Sang på Bjergene» til tekst av B.S. Inge-mann, utgitt av Wilhelm Hansen i 1897 som den første av *Drei Lieder*. Med Halvorsen selv som akkompagnatør stod den også på programmet da han 18.mars 1899 gav en stor konsert med et representativt utvalg av egne komposisjoner i Kristiania. De andre tre sangene derimot, som har vært helt ukjente fram til i dag og kanskje ikke var ment som noe mer enn personlige gaver til Ilta Ekroos, eksisterer trolig bare i form av dette manuskriptet, som i dag tilhører kapellmester Ulf Söderblom i Helsingfors.

Som mange andre av Halvorsens tidlige komposisjoner særpreges «Sulamiths Sang på Bjergene» av en på sine steder dristig, uortodoks harmonikk. I følgende eksempel, som gjengir diktets tredje og fjerde verselinje, ser vi hvordan Halvorsen i t.10 beveger seg fra den dystre hovedtonearten *ess*-molls subdominant *ass*-moll til *c*-moll via et andregrads mediantrykk. Ellers kan vi i t.7 merke oss den før omtalte forkjærligheten for forstørret treklang (→ s. 196), samt den noe spe-


Mindre komposisjoner fra det siste året i Finland


The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Norwegian.

I spør - ge, hvor - hen han veg fra min Favn. I vil
sø - ge ham med mig. I pri - se min Skjøn - hed i San - gen.

Sulamiths Sang på Bjergene (Verk 9 nr. 1), t. 7–11 (t. 9–13 i manuskriptet)

sielle fakturen som oppstår ved at melodilinen forsterkes dobbelt opp i pianoet, både i diskanten og i bassen.

Den neste sangen er «Sorg» til tekst av Vetle Vislie. Den er i manuskriptet datert 10. mai 1891 og skulle dermed strengt tatt grupperes sammen med det forrige årets komposisjoner. Den korte sangen har fått inskripsjonen «I folkton» og kan i åpningen (→ ) minne litt om Kjerulfs romanse «Venevil».

«Evig og uden forandring» er datert 17. november 1891. Teksten er av den danske forfatteren Jens Peter Jacobsen og dveler ved det monotone og tomme i tilværelsen. Halvorsen gjenspeiler dette ved hjelp av fallende melodikk i sangstemmen (innledningsvis med Grieg-motivets mollvariant, → ) og akkompagnementets mange tomme kvinter i dypt leie, som spilles i hemiolrytme.

Den siste av de fire sangene er «Julpsalm» til en svensk tekstbearbeiding av J.L. Runeberg omvendt (→ noteeksempel neste side). Manuskriptet er datert «Lille julaften 1891» og er påskrevet «Til Ilta Ekroos som minde om julaften 1891». Julestemningen reflekteres ypperlig både i melodiens sakrale koralkarakter og akkompagnementets lyse triolbevegelser høyt oppe i diskantleiet, en teknikk som kan minne om flere komposisjoner av Agathe Backer Grøndahl, framfor alle «Mot kveld» (op. 42 nr. 7), som ble komponert 1898. Om «Julpsalm» ble kjent, ville den kunne bli et verdifullt bidrag til repertoaret av julesalmer.

2.2 Halvorsens første utgitte komposisjoner

Hell mor - gon - stjer - na, mild och ren, Guds
nåds och san-nings kla - ra sken, för oss är du upp - gån - gen!

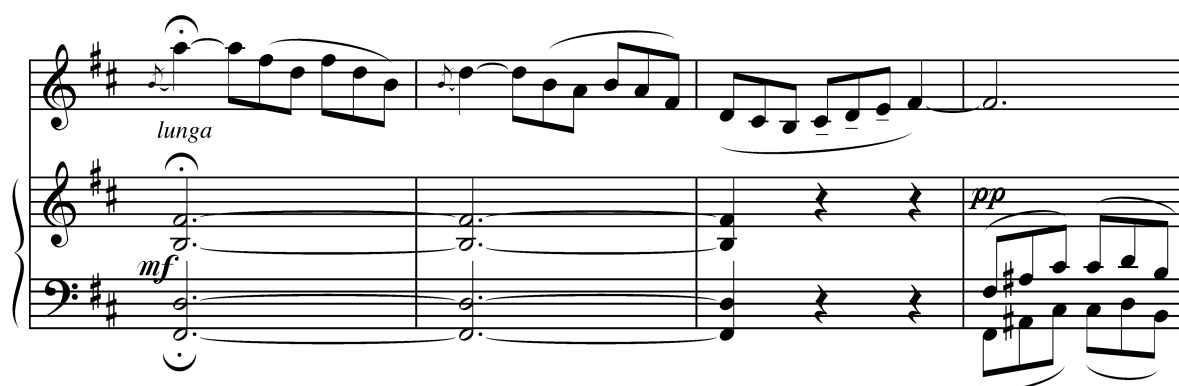
pp con ped.

Julpsalm (Verk 9 nr. 4), t. 1–7

Bortsett fra «Sulamiths Sang på Bjergene» er de fire sangene til Ilta Ekroos neppe oppført offentlig noen gang. Til gjengjeld stod hele tre nye instrumentale verk av Halvorsen på programmet ved musikk instituttets musikkraften 8. februar 1892. For fiolin og piano hadde han komponert to mindre stykker, «Huldreløk» og «Furioso» (*Verk 13*), som han framførte sammen med Dayas. Av disse karakteriserte omtalene «Furioso» som «helt kort bit, som förträffligt motsvarar namnet» (*F*). Dette er imidlertid den eneste gangen vi støter på denne tittelen i Halvorsens produksjon. Med mindre den inngår i et seinere komponert verk, må vi følgelig regne stykket som tapt.

«Huldreløk», som ved uroppførelsen «tog åhörerne med storm» (*NP*), spilte Halvorsen flere ganger offentlig i tida som fulgte, og det lille karakterstykket ble gitt ut av Warmuths musikkforlag året etter. Wasenius framholdt det som et «slående bewis på det wakna intresse för musiken och den stora talang och begåfning hr Halvorsen äger» (*Hb*). Tittelen knytter an til naturmystikk med en «vemodigt trolsk skogsstämning [som] icke förfelar att göra verkan», påpekte *Finlands* musikkritiker «–n–». Skogsstemningen kommer fram gjennom bruk av virkemidler som bukkehornimitasjon og imitasjon av lokkemotiver fra vokal folkemusikk, ofte med melodivendinger som går opp på skalaens sjuende trinn mens tonikatreklagen ligger. Her og der resulterer dette i en klangflatevirkning

av samme type som vi har sett i «Abendstimmung» (→ s. 226), mest effektivt i t. 9, der lokkemotivet starter rett på septimen *a* mens pianoet ligger på en h-moll-treklang i 2. om vending:



Huldrelok (Verk 13 nr. 1), t. 9–12

«Huldrelok» og «Furioso» var ikke de eneste nye komposisjonene Halvorsen presenterte ved musikkaftenen 8. februar 1892. De var nærmest som dessert å regne i forhold til konsertens hovedverk, hans nylig fullendte *Strykekvartett i e-moll*.

2.3 Strykekvartett i e-moll, *Verk 12*

Verkhistorie

Etter Halvorsens suksesser med sine første komposisjoner knyttet det seg store forventninger til hans første verk innen den prestisjetunge strykekvartett-sjangeren. Allerede dagen før ble verket av Flodin utropt til «utan gensägelse hr Halvorsens största och mest betydande tonskapelse» (NP). Gjennom oppførelsen av en mengde strykekvartetter, ikke minst ved musikkaftenene i Helsingfors, hadde Halvorsen solide praktiske erfaringer å bygge på. Det overrasker derfor ikke at Flodin etter konserten roste hans «sinne för den speciella kvartettstilen och för instrumenternas välklang» (NP). Flodin konkluderte med at verket «världig intager sin plats bland det icke altför stora antalet af stråkkvartetter, komponerade af nordiska tonsättare». *Finlands* musikkritiker «–n–» utropte likeledes kvartetten til Halvorsens «hitills betydelsefullaste verk..., som i allo förtjänar uppmärksammas och inregistreras bland nordens bästa kammarmusikverk» (F). Komponisten og organisten Oskar Merikanto, som var kritiker i den finskspråklige avisen *Päivälehti*, var i større grad villig til å fokusere på nasjonale særdrag i verket: «Den stolthet, kraft og nasjonalisme som preger alle verker av herr

Halvorsen, gir verket noe originalt. ... [Strykekvartetten] sprudlet av mange friske og sunne tanker». Wasenius var noe mer forbeholden i sin ros, men også han fastslo at «musikalisk intelligens lyser ur kompositionen, och ingifvelse och lätthet att skrifwa röjer arbetet, mer än wäl» (*Hbl*).

I tråd med tradisjonen bestod strykekvartetten av fire satser, *Allegro moderato energico*, *Scherzo*, *Andante con moto* og *Finale* (trykt konsertprogrammet, SAA). Kritikerne «–n–» gav dem følgende korte karakteristikk:

Den första satsen ... är särdeles rytmisk och utmärker sig för sin djärfva flygt; andra satsen är måhända mest norsk och mest originell, men icke på långt när så tilltalande som det tjugande andantet. Poetiska ingifvelser tala här ur den skönaste melodifägring. Sista satsen föreföll nästan intressantast genom sitt bevingade lif och den spirituella utarbetningen af motiverna (*F*).

Strykekvartetten ble spilt flere ganger i tida som fulgte, alltid med positiv respons: Ut på våren spilte Halvorsen den igjennom med musikere i St. Petersburg (→ kap. 2.4), og 21. oktober 1892 ledet han en oppførelse i Kvartetforeningen i Kristiania. Verket ble også spilt i Berlin vinteren 1893 (*Urd* 18/11 1899), samt ved HARMONIENS kammerkonsert i Bergen 3. mars 1894. Både medmusikanter og pressen fortsatte å rose strykekvartetten i vendinger som «til Dato Halvorsens betydeligste Arbeide» (*Rev* 17/3 1894), men Halvorsen selv var langt strengere til å bedømme verket enn noen annen. I sine erindringsnotater kommenterte Halvorsen den positive responsen på kvartetten slik: «Dette havde jeg naturligvis ikke noget imot at høre dengang, men jeg er ‘senerehen kommet til andre resultater’»* (*H*:25). Den 18. desember 1895, nærmere to år etter siste kjente oppførelse, skrev han i et brev til Edvard Grieg: «Kvartetten min fik jeg færdig igår efter et forfærdelig stræv. Jeg vil sende den til Wilhelm Hansen.» Det er tydelig at Halvorsen hadde følt behov for å revidere verket, kanskje etter å ha konferert med Grieg. Ordlyden «forfærdelig strev» vitner ikke om den helt store arbeidsgløden, og vi vet heller ikke om Wilhelm Hansen, som et par år før var blitt hans hovedforlegger, mottok kvartetten. Den ble aldri gitt ut og er heller ikke å finne i forleggerfamiliens etterlatte manuskriptsamling (nå i KBK). Så seint som i 1899 hadde Halvorsen selv manuskriptet, for da orkestrerte han *Andante*-satsen til bruk som mellomaktsmusikk i Bjørnsons skuespill *Over Ævne* (*Første Stykke*) (→ 21/10 1899). Bortsett fra denne orkesterutgaven av tredje sats må vi anta at strykekvartetten dessverre tilhører de verk Halvorsen seinere sørget for å få tilintetgjort.

* Her siterer Halvorsen et uttrykk som ofte ble brukt av hans mangeårige sjef ved Nationaltheatret, Bjørn Bjørnson, som var viden kjent og beryktet for stadig å skifte mening (jf. Krefting:37). Bjørnson hadde selv «lånt» uttrykket fra 4. akt av Henrik Ibsens *Peer Gynt*, der Peer uttaler de bevingede ord idet han forstår at det er Begriffenfeldt, og ikke Sfinxen, som snakker til ham (Ibsen:113).

Analyse av strykekvartetts bevarte Andante-sats

At Halvorsen virkelig tilstrebet og i stor grad lyktes med å konsipere de enkelte satsene i strykekvartetten rundt noen få, bærende musikalske ideer, indikeres klart av den bevarte andanten. Riktignok er det ikke mulig å gi noen helt tilfredsstillende vurdering av satsen, dels fordi den verken er bevart i sin opprinnelige kontekst eller i sin opprinnelige instrumentering), dels fordi det fins to bevarte orkesterpartiturer som ikke er helt overensstemmende. Det eldste er et noe ufullstendig manuskript fra Nationaltheatret (nå i Norsk musikksamling), men dette lar seg komplettere ved hjelp av av det stemmematerialet det er oppbevart sammen med. I notene er det foretatt en rekke endringer, forkortinger m.m., og det er tydelig at disse danner grunnlag for det andre bevarte partituret, som er reinskrevet av annen hånd, avviker litt i instrumentasjonen og er påskrevet «et ungdomsarbeid, 1888» (bevart i NRK). I likhet med Birgitte Stærnes, som i 2011 rekonstruerte kvartettsatsen tilbake til sin opprinnelige besetning, har jeg valgt å bruke det eldste partituret som grunnlag for analysen, og vi har begge tatt med alle partier, også dem Halvorsen angav skulle strykes. Denne type utstrykninger i scenisk musikk er nemlig ofte bestemt av dramaturgiske hensyn i teateret, ikke musikalske. I noteeksemplene har jeg i størst mulig grad forsøkt å holde meg til 4-stemmig sats, men det er ikke alltid opplagt hva som er føyd til under orkestreringen. Ikke minst en del figurasjoner i treblåserne mot slutten – en effekt Halvorsen seinere eliminerte igjen – synes å være føyd til som ekstra obligatstemmer under orkestreringen.

De første tre taktene av Andante-satsens innledende kantilenetema i E-dur inneholder kimen til svært mye av det som skjer av tematisk arbeid videre utover i satsen (→ noteeksempel neste side). De tre hovedmotivene, *a* (melodien i t. 2), *b* (melodien i t. 3) og *c* (melodifiguren som kommer to ganger i t. 4), er dessuten innbyrdes beslektet gjennom en «seufzerfigur» som rytmisk består av betont fire-delsnote etterfulgt av ubetont åttedels- eller sekstendelsnote. Figuren innleder *a*, avslutter *b*, og opptrer to ganger i omvendning i *c*. Selv om det må tas alle forbehold hva instrumentasjonen angår, indikerer orkesterutgaven, som her er instrumentert for strykere alene (uten kontrabasser), at temaet – kanskje etter mønster av tilsvarende partier i Griegs strykekvartett – presenteres av både i 1. fiolin og bratsj, mens 2. fiolin i synkopert rytme antyder tonika- og dominantseptimakkorder med dobbeltgrep. Etter å ha slått an en brutt tonikaakkord i *pizzicato* i t. 2 tar celloen pause, men den kommer inn igjen for å markere basslinja i en bikadens til giss-moll, dominantens parallell, når temaets første hovedfrase – eller forsetning – avrundes i t. 5.

2.3 Strykekvartett i e-moll, Verk 12 (1891–92)

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-3) begins with a piano (*p*) dynamic. The bass part includes a *pizz.* (pizzicato) marking. The second system (measures 4-6) is marked *arco* and features a *c* (crescendo) marking. The third system (measures 7-9) continues the melodic and harmonic development. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 1–9 (uttog på grunnlag av orkesterversjonen)

Videreføringen av temaet er sterkt preget av melodisk rim, idet alle de tre hovedmotivene gjentas i t. 6–8, de første to tonene en kvint, resten en sekst lavere enn i t. 2–4. Selv om melodilinjen er nær identisk, blir den satt inn i en ny harmonisk ramme. Mens opptakten fra femte skalatrinn opp til grunn-tonen *e* understreket satsens tonalitet i t. 2, starter melodien i t. 6 på tonen *a*, harmonisert som septim i dominanten H-dur, markert av 2. fiolin gjennom to takter. Oppløsningen til tonika i t. 8 tilsløres av forslagstonen *fississ* i *c*-motivet, som når det blir gjentatt, flyttes opp et trinn til subdominanten. Den andre hovedfrasen i temaet avrundes med en bikadens til dominanten i t. 9, men både den angitte crescendoen, den stigende melodibevegelsen og den tillagte septimen *a* leder over til neste hovedfrase i t. 10 (→ noteeksempel neste side). Her kommer temaet tilbake i E-dur, til å begynne med i samme skikkelse som i t. 2–4. Oscillerende triolfigurer i 2. fiolinens akkompagnement bidrar nå til å skape en fyldigere klang enn i begynnelsen, og pizzicato-tonene i celloen gjør harmonikken klarere. Om de noe avven-

tende fire første taktene hadde preg av å være forsetning, mens de fire neste nærmest representerte en innskutt oppbyggingsfase, har vi nå definitivt nådd temaets ettersetning: Motiv *c* sekvenseres oppover når det gjentas i t.12, og både melodisk og harmonisk avrundes temaet med en tydelig kadens til E-dur i t.13:

Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 10–13

Etter at temaet nå er presentert som en vel avrundet melodi, har t.14–51 gjennomføringspreg. Halvorsen lar hovedmotivene opptre i stadig nye varianter og konstellasjoner, og det fins knapt en takt som ikke kan avledes av disse. Til å begynne med dominerer varianter av motiv *b*, som føres i tersparalleller fra t.14. Motiv *c* bryter inn i slutten av t.15, men *b*-varianter kommer tilbake i t.16. Harmonisk beveger partiet seg fra varianttonearten e-moll til dominanten H-dur, men via særpregete harmoniske omtydninger: Den forminskete septimakkorden i t.16 er i utgangspunktet en dominantisering av e-moll, men når akkordtonen *giss* senkes til *g* i slutten av takten, blir resultatet C-durs dominantseptim. Denne omtydes i sin tur enharmonisk til alterert «tysk» vekseldominant i H-dur, dit det i t.17 kadenseres på den sedvanlige måten via dominant med kvartsektforholdning. Kadensen ledsages av en karakteristisk melodivending der ledetonen *aiss* danner toppunktet uten å føres opp til grunntonen *b*, et «griegsk» motiv som i kombinasjon med den etterfølgende triolen med forslagstoner bidrar til å gi H-durepisoden et norsk preg.

I det videre forløpet benyttes motiv *c* i stigende sekvens før det gjennomføringsaktige stigningspartiet får et slags hvilepunkt i t.22–25, der hele temaets

2.3 Strykekvartett i e-moll, Verk 12 (1891–92)



Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 14–17

ettersetning fra t.10–13 blir gjentatt. Deretter fortsetter Halvorsen spenningsoppbyggingen ved å føre begynnelsen av temaet, motiv *a* og halve *b*, i tersparallell mellom 1. fiolin og cello, som basis for en fallende sekvens med kadenser til d-moll (t.27) og c-moll (t.29). I andre sekvensledd bidrar fiolinens synkoperte melodivariant til fortetting av fakturen og dermed stigende dynamisk intensitet:



Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 26–29

I de følgende taktene fortsetter Halvorsen å benytte *a*- og *b*-motivene til en gradvis dynamisk stigning, som etter modulasjoner til Ass-dur, F-dur og a-moll bygger seg kraftig opp mot at hovedtonearten E-dur skal vende tilbake i t. 41. Som det går fram av noteeksempelet over, blir denne straks dominantisert både av liten septim i celloen og stor none i 1. fiolin. Den typisk seinromantiske none-klangen blir liggende som en fortissimoflate gjennom tre takter, der celloen stadig gjentar motiv *b* (helt eller delvis) og fiolinen spiller en noe friere variant av samme motiv i tersparalleller med celloen. Når klangflaten oppløses til en A-dur-treklang i t. 44, får også den tillagt liten septim, til å begynne med også stor none. Seinromantisk harmonikk preger likeens videreføringen i t. 45, der A-durseptim-akkorden omtolkes som «tysk» alterert vekseldominant i ciss-moll, hvis dominant Giss-dur følger direkte i t. 45, uten den konvensjonelle omvegen om kvartsekst-

The musical score is presented in three systems. The first system, measures 41-43, shows a piano part with a forte (ff) dynamic and a first violin part with a forte (ff) dynamic. The second system, measures 44-46, shows a piano part with a forte (ff) dynamic and a first violin part with a piano (p) dynamic. The third system, measures 47-51, shows a piano part with a forte (ff) dynamic and a first violin part with a piano (p) dynamic. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems: measures 41-43, 44-46, and 47-51.

Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 41–51

akkord for å unngå kvintparallell. Akkorden er markert med *ff* etterfulgt av diminuendo til *p* i de neste taktene, der det stadig gjentatte, etter hvert sterkt forkortete motiv *b* ikke lenger virker intensiverende, bare som en reminisens av det store dynamisk-dramatiske høydepunktet i t. 41–44.

Inntil t. 51, som befinner seg omtrent midt i satsen, er andanten nærmest monotematisk oppbygd, noe som til fulle gjenspeiler hvordan Halvorsen bestrebet seg på oppfylle de strenge formalkravene i sykliske verk. Et faremoment ved å benytte et begrenset tematisk materiale så konsekvent, er likevel at det etter hvert kan føles noe uttværet og monotont. Etter neddempingsfasen i t. 46–51 bringer Halvorsen derfor klokkelig inn et nytt tema, som innleder B-delen i den for langsomme satser så typiske, tredelte ABA'-formen. De foregående taktene peker entydig i retning ciss-moll, hovedtoneartens parallelltoneart, så det virker nærmest forløsende når det koralliknende temaet i t. 52 setter inn i Ciss-dur, dennes varianttoneart. Som det går fram av noteeksempelet under, er også B-temaet basert på en frase på fire takter. I forhold til A-temaet inneholder det få motiver, idet de første tre taktene er bygd opp som en sekvens over samme motiv, *d*. I t. 55 avrundes firetaktsfrasen med et markant rytmisk motiv, *e*, med modulasjon til dominanten. Både rytmen, treklangsbyrtingen og forslagsnoten bidrar til å gi motiv *e* et visst «norsk» preg.

I orkesterutgaven instrumenterte Halvorsen t. 52–55 for en hornkvartett med støtte av tuba, en nærmest brucknersk blokktenkning som underbygger temaets sakrale dimensjon. Dette gjenspeiles også i overgangen til de fire neste taktene

The image displays two musical staves, labeled t. 52 and t. 55, from a score in E minor. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The notation includes treble and bass staves. In measure 52, there are three measures of music, each with a bracketed motif above it labeled 'd', 'd', and 'd' respectively. The first measure starts with a piano (*pp*) dynamic. In measure 55, there are three measures of music, each with a bracketed motif above it labeled 'e'. The first measure of this system starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 52–57

(t. 56–59), der temaet flyttes en oktav opp og transformeres fra dur til moll. Både i manuskript og stemmemateriale har Halvorsen seinere strøket ut de fire taktene 52–55, formodentlig av praktiske hensyn under tilretteleggingen for teaterbruk. For satsens oppbygging er forkortingen alt annet enn heldig: Når den innledende durpresentasjonen av B-temaet elimineres, vil den etterfølgende mollfrasen i t. 56–59 måtte oppfattes som selve kontrasttemaet i stedet for dets formørkede mollvariant. Også for den dynamiske utviklingen i satsen er det uheldig å sløyfe de helt neddempete taktene 52–55. De danner nemlig en nødvendig motvekt ikke bare til det store høydepunktet i t. 41–45, men også til det etterfølgende, der det kommer en crescendo opp til *f* allerede i t. 58.

En ytterligere intensivering følger i et gjennomføringsaktig fortissimo-parti fra t. 60. Et foreløpig høydepunkt blir nådd t. 62 f., der motiv *e* utvides med en ekstra dreiebevegelse i markant, punktert rytme. Motivets høyeste tone, *g*_{iss}, danner to ganger en skjærende sekunddissonans med tonen *a*, grunntonen i tonikas undermediant:



Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 61–67

Etter stigningens kulminasjon vender satsens innledende kantilene, A-temaet, tilbake i *pp* i t. 64. Harmonisk befinner vi oss likevel fortsatt i ciss-moll, og det som kunne ha vært en reprise (A'), blir snart avbrutt av at partiet fra t. 61–63 gjentas en kvart høyere. Vi er med andre ord fortsatt inne i det vi kan kalle B-

delens gjennomføringsparti, som befester satsens motiviske enhet ved at det til forskjell fra gjennomføringspartiet i A-delen (t.14–51) er basert på begge de to tematiske hovedideene i satsen.

Satsens B-del har i seg selv en indre ABA'-struktur ved at det utpregete gjennomføringspartiet avløses av en slags reprise i t.75–83, som bringer både dur- og mollvarianten av temaet. Når B-temaet vender tilbake, opptrer det likevel i en ny skikkelse: I stedet for akkordisk koral-harmonisering blir temaet ført i stretto-kanon i kvintavstand, formodentlig mellom 2. fiolin og bratsj (i orkesterpartituret obo og horn), akkompagnert av brutte akkordfigurasjoner i 32-deler i 1. fiolin og etterslagsfigurer i cello. I motsetning til temapresentasjonen i t.51–55, som markerte et nesten statisk hvilepunkt i satsen, skapes det dermed ny framdrift:



Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 75–76

Energiske 32-deler gir også den etterfølgende mollfrasen et perpetuum mobile-preg, før B-delen i t.83 munner ut i en kvartsekkstakkord etterfulgt av fiolinsolo, nesten som om det skulle ha vært en solokadens i en konsert. I den påfølgende overledningen oppløses 32-delsfigurasjonene gradvis ved å vandre fra instrument til instrument før replisen, A'-delen, setter inn i t. 86:



The image displays three systems of musical notation for a string quartet, measures 82 through 89. The first system, starting at measure 84, features a treble staff with a 'simile' marking and a piano (*p*) dynamic, and a bass staff with a half note. The second system, starting at measure 86, shows both staves with a forte (*f*) dynamic. The third system, starting at measure 88, includes a fortissimo (*fz*) dynamic in the treble and a piano (*p*) dynamic in the bass, with a crescendo hairpin indicating a transition between them. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#).

Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 82–89

Som det går fram av noteeksempelet, er det ikke det egentlige A-temaet, men videreutviklingen fra t.14–21 som først repeteres i t.86 ff., til å begynne med transponert ned en liten sekst. Mens det i midtpartiet ble antydnet en falsk reprise i t.64, kamoufleres dermed den virkelige reprisen, noe som gjenspeiler praksis i mye av den kammermusikken Halvorsen var fortrolig med som utøver.

Ved å repetere deler av A-temaets videreutvikling først og dernest temaet selv, gir Halvorsen satsen en balansert, nærmest symmetrisk bueform, både tematisk og dynamisk. Således er det selve A-temaet som avrunder satsen, først med sin andre frase i neddempet *ppp* i t.94–97, dernest ettersetningen i t.98–101:

2.3 Strykekvartett i e-moll, Verk 12 (1891–92)

t. 94

ppp

pizz.

t. 96

t. 98

mf

t. 100

Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 94–101

Satsen munner i t. 102–109 ut i en liten coda som springer ut av temaets motiver:

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system, labeled 't. 102', shows a treble and bass staff with a complex, flowing melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. A 'arco' marking is present in the bass staff. The second system, labeled 't. 104', continues the melodic development with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking in the treble and a 'pp' (pianissimo) marking in the bass. The third system, labeled 't. 106', features a more rhythmic and harmonic texture with a 'mf' marking in the treble and a 'pp' marking in the bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Strykekvartett (Verk 12), 3. sats, t. 102–109

Dynamisk dempes det hele ned litt etter litt, understøttet av at den oscillerende akkompagnementsfiguren gradvis beveger seg i lengre noteverdier, nesten som utskrevet ritardando. Typisk romantisk er bruken av mollsubdominant i t. 102 og ikke minst «fransk» alterert dominant i t. 106–107, som opprettholder en viss spenning i satsen til siste slutt, kanskje som en slags forberedelse til finalesatsen?

En mislykket svenneprøve som komponist?

Som analysen har vist, er den bevarte andante-satsen et solid stykke musikalsk håndverk. Den har en grad av tematisk konsentrasjon som går langt utover det som strengt tatt kan synes påkrevet i en langsom sats. Med sin omfattende kjennskap til sjangeren og instrumentenes muligheter, noe det dessverre bare delvis er mulig å få et bilde av ut fra den etterlatte orkesterversjonen, er det ingen tvil om at Halvorsen rent satsteknisk klarte å gjennomføre det han har satt seg fore: Å vise omverdenen at han var en komponist som mestret større, mer prestisjefylte former.

Et lite minus kan kanskje settes ved satsens A-tema, som er vakkert nok, men likevel kan virke litt ensformig som melodi betraktet: Dets tre fraser bruker nær identisk motivmateriale, og den harmoniske pulsen er med unntak av kaden-sene meget langsom. De akkordfremmede forslagstonene i motiv *c* klarer ikke i tilstrekkelig grad å skjule den lite spennende bruken av tonika- og dominantakkorder. Sannsynligvis er dette gjort helt bevisst fra Halvorsens side for å sette selve temaet, som rammer inn satsen, i relieff til de mer gjennomføringsaktige partiene. En slik tilstrebet ro, som vi ellers gjerne finner i satser som har mer adagio-karakter, motvirkes likevel av intensiteten i den rytmiske utformingen av akkompagnementet. Om den andre temafrasen i t.6–9 ble skiftet ut med nytt materiale som tok harmonisk utgangspunkt i den nå noe umotiverte modulasjonen til giss-moll, kunne temaet framstått som mer dynamisk og spennende, særlig om det ble inkorporert karakteristiske motiver av den typen som anvendes i t. 17.

Selv om det er umulig å vite om strykekvartetten ville ha vist seg som et levedyktig verk på sikt, er det sterkt beklagelig at den ikke er bevart i sin helhet, både ut fra den gode mottakelsen verket fikk og ut fra de kvalitetene vi tross alt har kunnet påvise i den bevarte andanten. Med alle forbehold om at det er vanskelig å bedømme et flersatsig verk ut fra én enkelt sats, tyder satsen sterkt på at Halvorsens egentlige problem i arbeidet med strykekvartetten ikke var å bruke tematisk arbeid til å skape motivisk enhet i verket. På dette området representerer det et betydelig framskritt i forhold til fiolinsuitens første sats, der temaene er fengende og inspirerte nok, men med unntak av deres elegante sammenføyning i codaen skapte problemer for den tematiske utviklingen i satsen (→ s. 215). Det som derimot synes å ha vært mer problematisk for Halvorsen i den bevarte kvartettsatsen, var at framgangsmåten med å konstruere temaer for å få dem til å egne seg til tematisk arbeid, kan ha hemmet hans ellers så rike fantasi som komponist, det Flodin så betegnende framhevet som «den omedelbara friskhet med hvilken hr Halvorsen skapar» (NP 18/11 1890, → s. 219).

Et viktig kriterium for bedømmelsen av hvor vellykket en sonate, strykekvartett, symfoni e.l. var i Halvorsens samtid, var – som vi allerede har vært inne på i forbindelse med fiolinsuiten (→ s. 210) – at den skulle gjenspeile en syklisk idé, at det på tvers av satsenes og satsdelenes ulike karakterer skulle skapes en organisk enhet. Et viktig virkemiddel var å la like eller beslektete motiver og temaer opptre gjennom hele verket. Hvor godt Halvorsen lyktes med dette i strykekvartetten kan vi naturligvis ikke bedømme når bare én av satsene er bevart, men Wasenius' kritikk antyder en mulig svakhet i forhold til det sykliske idealet: «Skulle sammanslutningen mellan de skilda satserna till deras allmänna karaktär kunnat wara än intensiware, hade totalwärkan varit större» (*Hbl*).

Av de enkelte satsene er innledningssatsen den som gjennomgående voldte størst besvær for komponister av sykliske verk på 1800-tallet. Ifølge tradisjonen skulle den gå i sonatesatsform, et formprinsipp som ikke minst i gjennomføringsdelen stiller langt større krav til motivisk-tematisk arbeid og utvikling enn de friere rekkeformene som gjerne benyttes i de resterende satsene. Som vi har nevnt, hadde Halvorsen i første sats av fiolinsuiten nærmet seg sonatesatsformen, men han slet med temautviklingen allerede i eksposisjonen, og i den svært korte gjennomføringsdelen virker de stadige gjentakelsene av ett eneste motiv ubehjelpelig, i alle fall som gjennomføringsdel betraktet (→ s. 212). Når Halvorsen nå gav seg i kast med kvartett-sjangeren, er det derfor naturlig å anta at det var første sats og særlig dens gjennomføringsdel som utgjorde den største bøygen. I sin ellers svært rosende kritikk i *Nya Pressen* var det i alle fall denne Karl Flodin grep fatt i for å nyansere sin omtale av uroppførelsen:

Ville man finna en svag punkt i den annars så sympatiskt värkande kompositionen, vore det då genomföringsdelen i första allegrot, där ett visst famlande skönjes. Fordringarna på en allsidig utarbetning af motiven göra sig här företrädesvis gällande, då i den första satsen kompositören uppbyggt en regelrättare schematisk formbyggnad än i de tre öfriga satserna, där kompositionsarten är friare.

Ettersom Halvorsen seinere forsøkte å «forbedre» strykekvartetten, er det nærliggende å anta at revisjonene primært omfattet første sats. I den grad han la vekt på utsagn i pressen, kan han også ha gjort visse forandringer i andre sats, som Wasenius til tross for «många wäl funna och gjorda pointer» hadde funnet «något ojämn ... och icke alltid till lynnet motsvarande rubriken» (*Hbl*). Ut fra kritikkene er det derimot lite som tyder på at Halvorsen skulle hatt noen grunn til å revidere de to siste satsene, som fikk ublandet positiv omtale og også av publikum fikk «det lifligaste bifall» (*NP*). Ikke minst finalen, som startet i *fugato*, synes å ha vært en særdeles vellykket sats, som dessuten til fulle falt inn i samtidas forventning om finalen som verkets kronende, dynamiske høydepunkt. Wasenius framholdt

således hvordan satsens «fugeradt och raskt uppställda byggnad i alla afseenden håller uppmärksamheten spänd» og berømmer komponisten for «att med Finalen ha förmått åstadkomma stägring i stället för afmattning» (*Hbl*). Etter oppførelsen i Kristiania ble finalen av *Orkestertidendes* anmelder sågar satt «paa høide med, hva der overhovedet er skrevet for kvartet» (okt. 1892:9).

Det er god grunn til å spørre seg om hvorfor Halvorsen var misfornøyd med et verk som samtidas kritikere, både i Finland og Norge, bedømte som hans til da mest betydelige. I den forbindelsen må vi huske på at strykekvartetten representerer en langt mer prestisjetung musikalsk sjanger enn suiter, liedsamlinger og enkeltstående karakterstykker, de sjangerne Halvorsen til da hadde benyttet seg av. Å fullføre en strykekvartett, symfoni e.l. kunne følgelig anses som en slags «svenneprøve» innen komponistfaget. Den i det vesentlige selvlærte komponisten Halvorsen må ha følt dette i ekstra stor grad, kanskje særlig etter å ha fått undervisning i kontrapunkt hos Albert Becker i Berlin året etter (→ neste kapittel).

Strykekvartetten kunne ha blitt et viktig stadium i Halvorsen kompositoriske utvikling, men om vi betrakter verklista hans, framstår den i stedet på mange måter som et sidespor. Den kunne ha markert innledningen til en lang rekke med flersatsige, sykliske verk for kammerensemble eller orkester, men fikk ingen egentlig oppfølger før symfoniene ble til over 30 år seinere. I mellomtida skulle Halvorsen komme til å dyrke helt andre sider av sitt talent, i første rekke ved å skrive illustrativ og stemningsskapende musikk for scenen og småstykker for fiolin med pianoakkompagnement. Her følte formproblematikken mindre tyngende og forpliktende, og Halvorsen kunne riktig slippe løs sine beste intuitive egenskaper som komponist.

2.4 Studiereiser og turneer 1891–93

Opptreden som fiolinist og komponist i St. Petersburg sommeren 1891

Etter å ha avlyst den planlagte studieturen til Paris sommer 1890 var Halvorsen nødt til å finne en annen anvendelse for sitt to år gamle reisestipend fra Schäffers legat. Siden han var i fast stilling, ville han være nødt til å legge studiereisen langt ut på sommeren, da musikklivet lå mer eller mindre nede de fleste steder. På denne bakgrunnen bestemte han seg for i stedet å benytte stipendet til kortere opphold i St. Petersburg (NT, progr. 27/3 1907). Den daværende russiske hovedstaden lå innen overkommelig reiseavstand fra Helsingfors, og gjennom kolleger som Kajanus og Faltin, begge med gode forbindelser i St. Petersburg, var det enklere å knytte kontakter innen musikklivet der enn i Paris.

Da han fikk sommerferie fra pliktene i Helsingfors, satte Halvorsen kursen østover og ankom St. Petersburg rundt 7. juni, eller 26. mai etter den julianske kalenderen, som fortsatt var i bruk i det ortodokse Russland, men ikke i Finland.* Ved ankomsten til Helsingfors nesten to år før hadde han vist sterk interesse for de eksotiske russiske innslagene i gatebildet, men dette bleknet i forhold til møtet med den flerkulturelle verdensbyen St. Petersburg. Full av inntrykk skrev han 11. juni til broren Rolf:

Har nu opholdt mig her en 3–4 dage allerede og har seet meget af staden som udmærker sig ved storartede kirker, monument, vakre parkanlegg, men mest, ved de eiendommelige folktyper og for os uvante seder man her kan iakttagge. Tartarer, Kosakker, Tyrkere, Franskmænd, Tyskere går eller rettere sagt kører forbi hverandre i broget virvar. Selve russerne har når jeg undtager arbeidere, kusker, dvonniker intet avstikkende ved sig. Eiendommeligt er at se kuskene... [som] farer forbi en kirke, tar af sig hatten og gjør allehånde tegn og underlige gjerninger med armene.

En begravelse som jeg den første dag mødte på Newski Prospektet må jeg beskrive for dig. Først kom en sortens marchalk i sort livre med en stav i hånden. Han så gemén ud ... og snød sig ... ganske uden eleganse i fingrene, hvorefter han bemalede livreet. Derefter fulgte 12 andre med hver sin tændte lykte endnu mere tarvelige. Derpå fulgte et lidet kompagni smågutter også i livré, så kisten overklæd med hvid Atlas, så de sørgende ivrigt småsnakkende. [... (→ s. 71)]

Winterpalatset er en forfærdelig stor bygning aldeles ubeboet. Newski Prospekt [er] den mest storartede gade jeg har seet i mit liv, [med] en enorm trafik med tusinder af vogne og omnibusser som farer med en sådan fart at det nesten er livsfarligt at gå over gaden. Store magasiner er her. Et var jeg i som tog en hel time at gå rundt. Newaen [er] en stor pregtig flod. Kaserner, massevis af store palatser tilhørende rus. storfyrster.

* For å unngå forveksling angis alle datoer her og i det følgende etter vår «vestlige» gregorianske kalender.

Jeg optræder næstkommende onsdag [17. juni] på symphonieconcert med egne sager. Spiller 2 satser af suiten samt min nyeste fantasie caprice [Humoreske]. Orchestret spiller min norske paraphrase for strygeorchester [Rabnabryllup uti Kraakjalund] samt Capricen for stort orchester. Orchesteret er storartet, omtrent 80 mand. Beethovens C mol symphonie blir ved siden af noget russisk samtidig afført.

Som det går fram av brevet, var Halvorsens hovedformål med oppholdet i St. Petersburg å opptre som komponist og fiolinist, men det kan synes som han reiste mer eller mindre på lykke og fromme. I avisa *Petersburgskij Listok* 19. juni står det nemlig at Halvorsen «happened to be on a visit in St. Petersburg and expressed his wish to take part in this concert».* Halvorsen må ha gjort et godt inntrykk på konsertarrangøren og hadde tydeligvis med seg gode anbefalingsbrev fra Helsingfors, for han ble engasjert til å medvirke ved to konserter i «Akvarium», et populært utfartssted som kunne sammenliknes med Tivoli i København.** Den som stod bak «Akvarium», som var innviet 1886, var Gregorij Aleksandrov, en kjent kulturpersonlighet som høsten 1891 også åpnet et helt nytt teater i nærheten (RZ 17/6). Aleksandrov la vekt på å kunne tilby kvalitetsunderholdning for enhver smak, og helt siden starten hadde «Akvarium» hatt sitt eget symfoniorkester som ble dirigert av Reingold Fjodorovitsj Engel. Konsertene fant sted i det såkalte «Sommerteateret», av *Novosti i Birzjevaia Gazeta* beskrevet som «indoors premises for the concerts where the audience now have the opportunity of enjoying in comfort the beautiful music and wonderful performance of Mr. Engel's orchestra» (16/6).

Halvorsens første opptreden i St. Petersburg fant sted ved en søndagskonsert i Akvarium 14. juni, der han framførte to nummer med orkester. Til sin russiske debut valgte han naturlig nok ut stykker som han for lengst hadde innarbeidet på konsertrepertoaret, Ole Bulls «Sæterbesøk» og Saint-Saëns' «Rondo Capriccioso». En kritikk i *Novosti i Birzjevaia Gazeta* 16. juni viser at han gjorde stor lykke med dem også her:

The large audience ... applauded unanimously to all the items of the programme... The new soloist this time was a violinist Mr. Halvorsen who ... has a soft melodic tone and elaborate technique. He plays with great expression and performs easily and naturally the pieces technically most difficult (eg. in *Rondo Capriccioso*). It is clear that

* En del konsertomtaler fra Halvorsens opptredener i St. Petersburg 1891 ble oversatt og gjengitt i finlandssvenske og/eller norske aviser (→ kronologi), men bare i utdrag som behendig utelater eller skriver om de fleste tendenser til negativ kritikk. I stedet har jeg vært så heldig å kunne benytte engelske oversettelser utført av Svetlana Berkova, som på oppdrag av Ellen M. Almaas i NRK har lett dem fram i Nasjonalbiblioteket for Russland i St. Petersburg 1996 og velvilligst stilt dem til disposisjon også for meg.

** Lokalitetene består fortsatt, men er bygd om og benyttes av «Lenin Filmstudios».

Mr. Halvorsen is an outstanding violinist with artistic taste. He was a great success and satisfying the demands of the audience he played an encore. Mr. Halvorsen is in St. Petersburg en route and is going to play again one and only time in the «Aquarium» on Wednesday [17/6] in the first ... Season Symphony Evening—and he is going to play a *Suite* and *Capriccio* of his own composing.

Som det går fram både av brevet og kritikken, var det ved sin andre opptreden 17.juni at Halvorsen skulle få sin ilddåp som komponist i den russiske hovedstaden. Akkompagnert av pianisten Bär [Bera] framførte han da de to første satsene fra fiolinsuiten (*Verk 5*) og sin nye «Humoreske» (*Verk 10*). Som ekstranummer spilte han dessuten Faurés Berceuse til akkompagnement av den «senere så berømte tyske sangkomponist Hans Herman [som] var kontrabassist i orkesteret ... [og] kjendte [Halvorsen] fra Leipzig» (H:25). Orkesteret framførte også hans nye «Capriccio» (*Verk 9*), mens den norske parafrasen «Rabnabryllup udi Kraakjalund» (*Verk 8*), som opprinnelig også var planlagt spilt (JH til RHH 11/6), måtte gå ut. På programmet stod dessuten en suite fra Michail Ivanovs ballett *Vestalka*, der Halvorsen på kort varsel «took the place of Mr. Engel, the leader of the orchestra» (NVr 19/6) og spilte en lengre fiolinsolo «fra bladet» (H:25). Både komponisten og publikum ble begeistret under hans opptreden, og Halvorsen mintes seinere:

Komponisten [Ivanov] – en rødhåret russer ... – var tilstede [og] omfavnet mig på podiet. Det var et morsomt publikum. Foruten ovationerne fik jeg 3 sigarmundstykker og 2 store æsker med Bostonjoglocigaretter og efter koncerten en vældig rangel (H:25).

Konserten 17.juni fikk meget fyldig omtale i St.Petersburg-avisene 19.juni, blant dem *Novoje Vremja*, som i presentasjonen av Halvorsen la vekt på at han hadde «double ties with Russia». For det første var han tidligere elev av russeren Brodsky, for det andre hadde «Mr. Halvorsen ... been living in Russia for two years beeing a teacher of the Helsingfors School of Music». At kritikeren uttrykkelig omtaler Helsingfors som en russisk by, viser hvordan de sterke nasjonalistiske kreftene i Russland i 1890-åra kunne nedfelle seg i noe i utgangspunktet så upolitisk som en omtale av en ung norsk fiolinist. Om Halvorsens framtrøden ved konserten skrev *Novoje Vremja* videre:

He possesses a very high technique, beautiful tone and a large-scale bow—and the audience liked his performance both when he played pieces from his own *Suite* to the accompaniment of Mr. Bär [?] and in a big violin solo from Mr. Ivanov's «Vestab»...

Both his violine *Suite* and big *Capriccio* for the orchestra were loved by the audience. In both compositions one could feel, besides his natural talent, that freshness of melodic phrases which, together with the variety of rhythms, is so attractive in and so characteristic of Scandinavian composers. One could generally feel the strong influence of his gifted compatriots—Grieg and Svendsen...

The hall of the «Aquarium» was absolutely full and it didn't prove to be an easy job for us to find a vacant seat there. It seems that the «Aquarium» attracts greatly the music admirers who are staying in town.

Novoje Vremjas meninger om Halvorsen ble istemt av de aller fleste av byens aviser, men det er verdt å merke seg at rosen særlig gjaldt *fiolinisten* Halvorsen. Således skrev *Petersburgskij Listok* 19.juni:

Halvorsen ... demonstrated himself as a violinist *virtuoso* of great and charming talent. Possessing wonderful and absolutely refined technique, Mr. Halvorsen at the same time is very artistic in a solid and masterly way. The complete sonority of his tone, the simplicity and naturalness of his playing devoid of affectation, cleanness and expression of his phrasing, the refined perfection of the details, and general musicality of his performance,—all these qualities were harmonically combined in Mr. Halvorsen's violin playing...

Both as a composer and a *virtuoso* Mr. Halvorsen won the sympathy of the audience who received him with great feeling. The success of the Norwegian composer was complete. He was made to play an encore and greeted with the storm of applause after his violin solo in Part 2 (Les Muses) of the Suite from «The Vestalka» ballet by Mr. M. Ivanov.

Syn Otetsjestova la likeens vekt på at Halvorsen «gjorde stor og desforuden dobbelt Sukces», både som en «særdeles talentfuld, fuldstændig frigjort og original» komponist og som fiolinsolist med «en syngende og udtryksfuld Tone» (sitert etter *Dbl* 3/9). Også *Novosti i Birzjevaja Gazeta* gjentok 19.juni sin tidligere ros av fiolinisten Halvorsen fra hans første konsert:

We have already written about his merits of a *virtuoso*, we could like just to add that his performance is notable for its irreproachable cleanness, there's no vanity in it and it is full of soft and very charming expression. His tone is not very strong but at the same time is very pleasant and there's much taste in his phrasing.

Avisa stilte seg derimot mer forbeholden til Halvorsen som komponist, særlig av «Capriccio»:

Mr Halvorsen played two initial parts of his violin and piano *Suite* and «*Humoresque*» for the same instruments. In both things one can feel the national ways similar to the ones in the compositions by Grieg and Svendsen. The composer is very good at working out his themes; his violin «figures» are original and beautiful, his forms are clear.

The orchestra also played Halvorsen's «*Capriccio*» which, though full of interesting details, gives the impression of a gaudy mixture of sounds and is superfluous in brazen instruments, which makes the composition too noisy in some parts. But this «*Capriccio*» also possesses the national shade.

In any case, Mr. Halvorsen is, beyond of all questions, most capable of composing music. He was a great success with the audience both as a violinist and a composer, and there were many calls after his «*Capriccio*» (NBG 19/6).

Også *Petersburgskij Listok* påpekte svakheter ved *Capriccio*en, som ble funnet «a little bit too monotonous», selv om den var både «individual and full of folklore

motives». På *Novoje Vremja*s kritiker virket orkesterverket likeens «a little bit fragmentary, though it is orchestrated with great taste and ... was a success». Suiten fikk derimot ros for å være «composed with complete knowledge of the techniques and resources of the instrument», og kritikeren så fram til «to get acquainted with more compositions by Mr. Halvorsen» (*NVr* 19/6).

Langt mer kritisk til Halvorsen var kritikeren V. Baskin, som i avisa *Petersburgskaja Gazeta* 19. juni helte en bitter malurt i Halvorsens beger:

Mr Halvorsen has demonstrated a real talent for composing—but the talent which is not yet on his own independent road, the talent which is to say his own word in music one day. So far he has proved to be a great admirer of and much influenced by Grieg, Svendsen and other Scandinavian composers. His own compositions for the violine: 2 parts of the *Suite* for the violine and the piano and «*Humoresque*» are typical of the beginner composer—they are too «many-worded», if this term can be used in music. Numerous repetitions, too longish pieces which could have been much more expressive, if they were more compact, a tendency to pretentious phrases and virtuoso brilliance,—all these faults are easy to illuminate and they are most characteristic of the initial steps of composing.

But the young musician is sure to possess the composing streak, a gift for melody and deep feeling,—i.e. what is especially valued in a music author. And there, certainly, exists thought in every piece of his own music played by himself—it's not just a set of random phrases.

I og for seg er det lite oppsiktsvekkende i at en kritiker gir en slik bedømmelse av en ung komponists første komposisjoner. Flere av de svakhetene Baskin påpeker, har vi også kunnet påvise i analysene av fiolinsuiten. Halvorsen var imidlertid vant til å få langt mer rosende omtaler både i Helsingfors og Kristiania. Selv om Baskin innledet sin kritikk – som symptomatisk nok verken ble gjengitt i finske eller norske aviser – med å framheve hans talent for komposisjon, er det – uansett årsak – tydelig at Halvorsen på denne tida begynte han å stille større krav til seg selv som komponist: Verken «Rabnabryllup», Capriccio eller Humoreske skulle bli gitt ut på mange år (om i det hele tatt), og blant de verkene han komponerte i løpet av sesongen 1891–92, kom bare et lite fiolinstykke noen gang på trykk.

Besøket i St. Petersburg skulle bli viktig for Halvorsen ikke bare fordi han fikk anledning til å demonstrere sine kunnskaper som fiolinist og komponist. Det var nemlig ved denne anledningen at han «ved sit Spil begeistret en Muschoer [Monsieur?] til at skjænke ham det prægtige Instrument» (*Rev* 17/3 1894) som han skulle komme til å spille på livet ut. Av en eller annen grunn har Halvorsen aldri opplyst hvem som gav ham fiolinen, men mye taler for at giveren var Akvariums innehaver Aleksandrov, som var kjent for å være en sjenerøs mesen. Ettersom Halvorsen kom til St. Petersburg uten å ha skaffet seg noe engasjement på for-

hånd, må vi anta at han oppsøkte Aleksandrov, og at denne ikke bare gav ham konsertoppdrag, men også lot ham få låne fiolinen i forbindelse med prøvene og konsertene. Aleksandrov ble deretter så begeistret at han lot ham beholde den! Det var ikke en hvilken som helst fiolin han forærte Halvorsen, men «et kostbart, fortrinlig, gammelt Instrument af den berømte italienske Violinmester Ruggieri [Rogeri]» (*DrBl* 6/9 1891). Fiolinen var bygd i 1699 av Pietro Giacomo Rogeri (KSA til ØD), hvis far og læremester hadde vært den berømte Stradivaris medelev hos N. Amati. Noen år seinere fikk Halvorsen fiolinen overhalt av «den bedste instrumentmager» i Berlin, som mente den stod «på høide med de bedste stradivari-violiner» (JH til AH 17/7 1896). Takket være denne russiske velgjøreren var Halvorsens mangeårige instrumentproblem endelig løst.

Sommeropphold i Norge 1891

Etter oppholdet i St. Petersburg satte Halvorsen kursen mot Norge og ankom Kristiania 2. juli (*DbI* og *Mbl* 2/7, *BrBl* 4/7). I løpet av sommeren hjemme hos familien brukte han mye av tida til å bli kjent med sin nye Rogeri-fiolin, og da det nå var gått nesten tre år siden han hadde spilt for et norsk publikum, forberedte han konserter i Kristiania og Drammen før avreisen tilbake til Helsingfors. Konserten i Kristiania, som feilaktig ble markedsført som hans «første selvstendige Koncert hersteds» (*Afp* 30/8), ble berammet til 5. september, og som ved forrige opptreden i Norge, sikret han seg medvirkning fra Agathe Backer Grøndahl. Med henne skulle han bl.a. spille to satser fra sin egen fiolinsuite (*Verk* 5), som for øvrig forelå ferdig trykt hos Warmuths forlag samme dag, fiolinstykket «Fantasie Caprice» (identisk med Humoreske, *Verk* 10) og Bachs a-mollkonsert. Dette var første gang han kunne presentere egne verk ved en konsert i hjemlandet, og også sangeren Anna Winge skulle medvirke, bl.a. i Halvorsens «Lokkeleg» (*Verk* 4 nr. 4). Warmuths konsertbyrå, som var konsertens arrangør, hadde sørget for å forsyne Kristiania-avisene med fyldig bakgrunnsstoff, ikke minst i form av oversettelser fra de mest positive St. Petersburg-kritikkene (se over), og alle brakte fyldige forhåndsomtaler dagene før konserten. Imidlertid oppstod det store problemer med å få avholdt konserten, og på konsertdagen meldte *Verdens Gang* at den «paa Grund af indtrufne Omstændigheder foreløbig [var] udsat til Tirsdag Aften [8. september]». En årsak kan ha vært sykdomsforfall hos en av de medvirkende, en annen at en plutselig bebudet operaforestilling på Tivoli samme kveld kan ha trukket for mye av Halvorsens potensielle publikum (*DbI* 3/9). Skulle Halvorsen kunne avholde konsert i Kristiania 8. september, ville han imidlertid komme for seint tilbake til undervisningen i Helsingfors, som ifølge anset-

telseskontrakten skulle starte opp allerede 10. september (SAA). Den 7. september kunne *Aftenposten* således meddele:

Paa telegrafisk Henvendelse til Helsingfors om endnu et Par Dages Permission har Hr. Halvorsen desværre modtaget et benegtende Svar, saaat Afreisen maa ske imorgen tidlig, for at han kan naa frem til rette Tid. Koncerten maa saaledes indstilles. Kjøbte Billetter tilbageleveres i Warmuths Hofmusikhandel.

Den eneste konserten i hjemlandet dette året ble dermed konserten i Drammen, som Halvorsen så vidt rakk å avholde 7. september. Akkompagnert av Per Winge spilte han både sin egen fiolinsuite, Wieniawskis d-mollkonsert og en rekke mindre stykker. Ellers opptrådte pianisten Lizzie Winge (Per Winges søster) i et par soloavdelinger. Ifølge *Drammens Blad* 9. september ble konserten en stor kunstnerisk suksess. Om publikum ikke var «talrigere end sædvanlig ved Konserter her i Byen», ble de «fuldstændig revet med af Koncertgiverens storartede Spil». Kritikerens framholdt videre hvordan Halvorsen gav inntrykk av å være «en Kunstnerpersonlighed, som man ikke træffer saa ofte paa», og at «dette er en Kunstner, som vil drive det til noget stort». Om Halvorsen som komponist hadde samme avis tre dager tidligere brakt en notis om at suiten var blitt spilt for impresarioen Alexander Bull, Ole Bulls sønn, som «udtalte sin Begeistring over det nye store Værk, der absolut vil bringe Halvorsens Navn udover de norske Grændser, da Værket vistnok snart vil findes paa de større Violinisters Programmer» (*DrBl*^{6/9}). Bulls profetier skulle ikke gå i oppfyllelse.

Konsertsesongen i Helsingfors 1891–92

Det fins ingen annen åpenbar forklaring på Wegelius' noe stivbeinte holdning til søknaden om utvidet sommerpermisjon enn den rent prinsipielle, at Halvorsen som musikk instituttets lærer hadde å innfinne seg når han ifølge sin nye kontrakt skulle starte opp undervisningen 10. september (SAA). Det var i alle fall ingen konsert det hastet med å få Halvorsen tilbake til, for denne høsten drøyd det helt til 19. oktober før instituttets utøvende virksomhet kom i gang med Helsingfors musikkforenings konsert. Sammen med Dayas, Schwarz og instituttets nye cellolærer, Henri Merck, medvirket Halvorsen her i Joseph Rheinbergers piano-kvartett i Ess-dur, som de ifølge Flodin spilte «med intresse, lif och klingande ensemble» (*NP*). Det er interessant å merke seg at et verk av denne i dag nærmest glemte komponisten ble valgt ut til å innlede konsertsesongen, noe som kanskje skyldtes at det ved en musikkraften 3. november året før hadde gjort stor lykke blant publikum og kritikere. Flodin hadde da sammenliknet Rheinbergers kvartett med Sindings «unika pianokvintett» og oppfordret til snarlig gjentakelse av

verket (NP), mens Faltin fastslo at verket «intager en framstående plats i den hit-hörande literaturen» og «häftade det rykte *Rheinberger* sedan länge haft om sig, att vara en af nutidens *mest betydande* tonsättare» (Fl). *Rheinberger*-kvartetten gjorde stor lykke også denne gang, men oppmerksomheten samlet seg vel så mye om tre nye Sibelius-sanger, samt Mercks glitrende debut i Finland.

Sesongens første musikkaften gikk av stabelen ei uke seinere, 26. oktober. Her deltok Halvorsen i framførelser av Brahms' pianotrio i H-dur, op. 8, og Beethovens Kreutzer-sonate, som han ikke hadde spilt offentlig på over fire år. Flodin påpekte i sin konsertkritikk hvilken utakknemlig solistoppgave det er å spille Kreutzer-sonaten, som han betegnet som «en af de fullödigaste yttringarna af det Beethovenska tungsinnets»; desto mer «beaktansvärd» fant han derfor «Halvorsens breda, af det intelligentaste musikalske gemyt burna tolkning af violin-stämman» og understreket at hans nye fiolin «underlättade äfven konstnärens varma og impulsiva föredrag» (NP). Også Wasenius omtalte Halvorsens spill som «hädrande wäl och fint» (Hbl), mens *Finlands* anmelder «–n–» var mer kritisk:

Kreuzer sonaten spelades i går af herrar *Dayas* och *Halvorsen* med all den tekniska färdighet, som står de både artisterna till buds, men själen, inspirationen, kärleken till tondikten var borta. Det var ej något lefvande språk af Beethovens genius som man hörde, endast formen, skalet af den store mästarens tankar.

Sant är att icke allas naturel lämpar sig för den klassiska musiken. Om så ej är fallet med herrar Halvorsen och Dayas, så äro båda dessa herrar i dess ställe de utmärktaste tolkare af den moderna musiken, särskilt romantikerne. Härpå fick man det bästa bevis i den följande nummern: Trio af Brahms [op. 8]... Halvorsens, Dayas' och Mercks utförande af den märkliga trion var så inspirerad och fulländad att man af den härliga kompositionen icke kan tänka sig en bättre tolkning.

At Flodin og «–n–» synes å ha hatt stikk motsatte oppfatninger om Halvorsens Beethoven-tolking, viser at det da som nå hersket svært delte meninger om musikkalsk tolkning og oppførelsespraksis. I det hele tatt er det ikke lett å trekke noen entydig konklusjon ut av det datidas musikkritikere skrev; da Beethoven også stod på programmet ved neste musikkaften, med strykekvartett i Ess-dur, op. 74, gav nettopp «–n–» utøverne ros for å spille «med allvar och klassisk ädelhet» (Fl^{4/11}), mens Flodin fant «utförandet af kvartetten något färglöst» (NP^{3/11}). Etter musikkaftenen 16. november var uenigheten mellom kritikerne så stor at vi nesten kan lure på om de hadde besøkt samme konsert. På programmet stod bl.a. en pianotrio av den i dag temmelig ukjente komponisten Woldemar Bargiel, et verk som ifølge «–n–» «utmärker sig för stor originalitet och är rik på musikaliske tankar» (Fl), mens Wasenius konkluderte med at «jo oftare man hör denna ... trio, dess mera nedstämmande verkar den originaltomma musiken» (Hbl). Når det gjaldt utførelsen, kunne Wasenius derimot berømme «Halvorsens klara och säkra

spel», mens «–n–» klaget over at fiolinen var for lavt stemt, og at intonasjonen dermed var «märkbart oren» (*F*).

Ved neste musikkafte, 23. november, var Halvorsen i ilden både som utøver og komponist. Igjen stod to av hans Bjørnson-sanger på programmet, denne gangen sunget av Abraham Ojanperä til akkompagnement av Dayas. Både den tidligere oppførte «Magnus den blinde» og «I ungdommen» (*Verke 4 nr. 5 og 4*), som her sannsynligvis fikk sin uroppførelse, slo slik an blant publikum at den sistnevnte måtte gis *da capo*. Ikke bare komponisten, men også fiolinisten Halvorsen var i godt slag denne kvelden. Akkompagnert av Dayas spilte han et av sine gamle glansnummere, Mendelssohns fiolinkonsert, og det gjorde han så overbevisende at samtlige kritikere måtte gi ham sin mest uforbeholdne ros. Flodin hadde «sällan hört violinisten med så glansfull teknik, kraftig, varm ton och hängifven känsla tolka något musikstycke» (*NP*), og Wasenius, som i utgangspunktet syntes lite om verket og dets komponist, «fick lära känna Mendelssohn i ett från den traditionella ... wekheten upptyckt och höjdt tolkningssätt» (*Hb*).

Den 5. desember 1891 var det gått 100 år siden Mozarts død, en så viktig begivenhet at Wegelius og Kajanus klarte å enes om å gi en felles kor- og orkesterkonsert 3. desember (*Dahlström:50*). Programmet for den påfølgende musikkafte 6. desember var også viet Mozart, og i den anledningen hadde Halvorsen for første gang innstudert Mozarts fiolinkonsert i A-dur, K. 219. I dag finner vi denne konserten på nesten alle fiolinisters repertoar, men på den tida var den «en sällan hörd komposition» (*NP*), som ifølge Wasenius faktisk aldri tidligere var spilt i Helsingfors (*Hb*). Til finalen hadde Halvorsen komponert en egen solokadens, og framførelsen gjorde et mektig inntrykk på Flodin, som etter å ha fulgt Halvorsens spill gjennom to og et halvt år samtidig benyttet anledningen til å gi en liten oppsummering av Halvorsens utvikling som fiolinist:

Hr. Halvorsen ... spelade konserten med öfverlägsen talang. Tonen var ädel och mjuk, tekniken utarbetad på det allra omsorgsfullaste och föredraget på engång friskt, själfständigt och stiltroget. Hr. Halvorsen har med hvart nytt uppträdande lagt i dagen en förmåga af utveckling, som är lika ovedersäglig som hedrande för hans konstnärskap (*NP*).

Finlands musikkritiker «–n–», som tidligere på høsten hadde vært meget kritisk til Halvorsens tolking av musikk eldre enn fra romantikken, var svært knapp i sin kommentar, men også han beskrev spillet som «synnerligen vackert» (*F*).

Etter at Halvorsen ved begge de to siste musikkafteene i 1891 hadde opptrådt med store, solistiske verk, opptrådte han stort sett bare med kammermusikk vinteren 1892. Ved siden av flere egne nye verk, noe vi kommer tilbake til under, var han bl.a. med på å presentere strykekvartetter av Beethoven og Haydn samt

pianotrioer av Schubert, Brahms og Tsjajkovskij. Mer solistisk musikk framførte han bare unntaksvis, som da han og Dayas 22.februar spilte Griegs fiolinsonate i c-moll, op.45. Om kritikeren «-n-» hadde stilt seg kritisk til Halvorsens interpretasjon av Beethoven (jf. over), var han ikke det minste i tvil om at Halvorsens spillestil og musikalske uttrykk var som skapt for dette verket (*F*):

I ... Griegs violinsonat op. 45 firade herr Halvorsen en sannskyldig triumf. Den härliga sonaten återgafs så helgjutet, herr H. spelade med sådant uttryck och sådan konstnärlig begeistring, att deraf framgick, hvilken skicklig violinist han är, då han får rå om uppgifter, hvilka såsom denna sonat ligga för hans naturel. I sitt rätta element är han först, då han på sitt instrument får sjunga sitt hemlands toner, och normannen Grieg kan icke förstås och tolkas bättre än af normannen Halvorsen.

Også Wasenius påpekte at Halvorsen her var «i sitt rätta element» (*Hbl*), og til og med den atskillig mer Grieg-kritiske Flodin gav honnør for «passioneradt lif och läckra detaljfinheter» i musikernes spill (*NP*).

Nytt besøk i St. Petersburg påsken 1892

Oppholdet i St.Petersburg sommeren 1891 hadde gitt Halvorsen mersmak. I brevet til søsteren Marie 8.november skrev han at han aktet å dra tilbake allerede i desember og så fram til «at se P.burg i vinterdragt», men reisen ble utsatt til påsken 1892. Mens han ved forrige besøk hadde demonstrert sine evner som fiolinist og komponist, var hovedformålet nå å ta fiolintimer hos den berømte ungarsk-fødte fiolinisten Leopold Auer, som var professor ved St.Petersburg-konservatoriet. For ham spilte Halvorsen bl.a. Henri Vieuxtemps' fiolinkonsert i a-moll, op.37, og han skrev hjem til søsteren at Auer «roste mig meget og sagde at jeg var 'ein ganz vorzüglicher Geiger'». Etter timene gav Auer ham følgende korte, men absolutt rosende attest (vedlagt søknad om stipend fra Houens legat 1892, RAO):

Mit Vergnügen habe ich Herrn Johan Halvorsen gehört und in ihm einen vortrefflich veranlagten zu den schönsten Hoffnungen berechtigenden Geiger kennen gelernt.

St. Petersburg 3. / 15. April 1892, L. Auer.

Seinere mintes Halvorsen at Auer også hadde hatt enkelte innvendinger mot spillet hans, og de gjaldt interessant nok det musikalske uttrykket:

Han sa' at jeg var viel zu erlich når jeg spillet Vieuxtemps... Han havde hørt Vieuxtemps spille den sa' han. Man måtte holde fermaterne længe, overdrive ritardandoer og diminuendoer, kolosale «feuer» på G strengen o.s.v. Der er ikke tvivl om at han havde ret. Han forstod på en prik hvordan man skal få et koncertpublikum i ånde. Auer var en elskværdig mand og en av de rigtig «store» violinmestre. På høide med Wieniawski, Joachim o.s.v. (*H*:24)

Halvorsen, som ved siden av kammermusiseringen hadde konsentrert seg om mer «klassiske» fiolinkonsserter i den siste tida, trengte tydeligvis å omstille seg når han gikk løs på oppgaven med Vieuxtemps' mer utadrettete konsert.

Også utenom fiolintimene hos Auer hadde Halvorsen en svært opplevelsesrik og uforglemmelig påske i St. Petersburg, noe han selv har skildret svært levende. Mens han fortsatt befant seg i tsarens by, skrev han ned følgende inntrykk i et udatert brev til søsteren Marie – på en karakteristisk og morsom blanding av Drammensdialekt og riksmål:

Da jeg ved du har morro af at få høre fra mig medens jeg opholder mig ved Nevaen, vil jeg altså slå af en liden sladder med dig. Er det ikke snodig at tænke på at jeg sitter i Hotel de France i Selvhærskerens hovedstad og skriver til e kjærring som bur 1 hel mil ovaforre Hønefossen. Ja, ja! Ja du kan tro her er en forfærdelig trafik, isærdeleshed på Newski (den største og bredeste gade i værden). Og nu er det netop i påsken, som feires meget mere end julen. Inat klokken 12 skal alle menesker did og skvætte hellig vand på en stor stomp til 6 skjelling. Så begynder kanonerne at tordne og så strømmer folkemasserne grådende og hylende omkring og søger efter et kristusbillede som det har gjemt på et sted de alle ved om. Når de endelig finder det, så er der stor jubel. Kl. 2–3 på natten drager alle hjem til sit og spiser, da denne påskefest foregås af faste.

Til hungersnøden her har jeg ikke mærkt noget, da jeg har levet som en prins. Igårften var jeg i selskab hos en russisk familie til hvem jeg har blevet introduceret. Idag skal jeg på middag til en Normand fra Gubransdalen som hedder Breien [Edvard Bræin]. Just nu blev jeg afbrudt af ingenmindre end Inspektøren for de keiserlige Theatre, Eugène Albrecht, som inbad mig til frukost til Werspilowitsch [Verzjilovitsj] – Værdens største kunstner på cello – og hvor jeg skal spille min quartet sammen med de berømteste kunstnere. Spiller selv 1ste Violin. Dø og pine hvor morsomt...

Det var Halvorsens Helsingfors-kollega Richard Faltin som hadde anbefalt ham overfor den ledende cellisten i datidas Russland, Aleksander V. Verzjilovitsj. Han skal ha hatt noe bortimot en avgudsstatus i St. Petersburg (*H:25*) og underviste i likhet med Auer ved byens musikk-konservatorium. Det var ikke rart Halvorsen så fram til å få spilt gjennom sin strykekvartett sammen med Verzjilovitsj og to av hans musikerkolleger, fiolinisten Eugen Albrecht og den danskfødte bratsjisten Franz Hildebrand. De var alle medlemmer av strykekvartetten i St. Petersburg kammermusikkforening, som stadig høstet suksesser på sine turneer i inn- og utland. På sine eldre dager mintes Halvorsen gjennomspillingen av strykekvartetten med de russiske musikerne:

Han [Verzjilovitsj] var charmerende, men noget forkommen. Da jeg havde en strykekvartet som jeg gjerne vilde skulde komme frem, fik W. [Verzjilovitsj] i hast samlet de nødvendige musikere. Den i Petersburg bosittende danske violinist [Franz] Hildebrandt spillede 2den violin [sannsynligvis bratsj], direktøren for den keiserlige opera Albrecht bratsch [sannsynligvis 2. fiolin], W. cello og jeg 1ste violin. Det var nok storkarer jeg var kommet isammen med, for de spillede kvartetten feilfritt fra

bladet. W., som var noget überschwänglich, omfavnet mig og sa' at det var et herligt verk o.s.v. (H:25).

I dagene som fulgte, tilbrakte Halvorsen mye tid sammen med sine nye, russiske musikervenner. Faltins lakoniske karakteristikk av Verzbilovitsj, «lika oförliknelig som cellist som lättsinnig som människa» (Flodin & Ehrström:271), synes svært treffende, skal vi dømme etter hva Halvorsen seinere fortalte fra deres samvær i St. Petersburg:

Med disse udmærkede musikere var jeg sammen daglig en ukes tid. Det var i påsken, fasten var forbi, og bordet stod dækket med de herligste saker både nat og dag. Det var anstrengende, men intresant. Werespelowitsch [Verzbilovitsj], som havde været en god ven av Wieniawsky, Rubinstein og andre berømtheder (bl.a. også Johan Svendsen [som hadde besøkt St. Petersburg 1885]), fortalte ustanselig historier om disse koryfeer. En aften tog han hele selskabet med i circus (Sinicelli). Der var stor kø. Men da W. kom og skulde ha billetter, blev køen skjøvet til side av gendarmerne. Eiendommelige forhold! Man sa' forresten at W. skulde være søn av storfyrst Konstantin. Han så forresten pragtfuld ud. Hildebrandt, som var i en løftet stemning, balancerte sig frem på barrieren rundt manegen under publikums jubel. Man kunde té sig som man vilde i denne by, bare man ikke befattet sig med politikk (H:25).

Under oppholdet i St. Petersburg gjorde Halvorsen seg så fordelaktig bemerket at han fikk tilbud om fast engasjement i Russland. Antakelig var det Albrecht som i egenskap av å være direktør for alle Russlands keiserlige operaer gav ham «tilbud om at komme til Alexandrowsk i Moskva som concertmester». Halvorsen avsto imidlertid tilbudet. Han «syntes alle forhold var ... så fremmede», han «længtet vestover igjen», og «desuten var sproget så aldeles umulig vanskelig» at han «forstod det vilde ta' ... år at lære det» (H:25).

Avskjed med Helsingfors våren 1892

Da Halvorsen reiste til St. Petersburg våren 1892 hadde han for lengst bestemt seg for å forlate Helsingfors ved sesongens slutt. Bak beslutningen lå neppe noen uoverensstemmelser med hans overordnede, men etter tre år i samme stilling må han ha følt en viss frykt for stagnasjon. Som han skrev til søsteren Marie 8. november 1891: «Jeg trives godt, men kan jo ikke bli her evigt heller».

Den 2. mai 1892, ved sesongens siste musikkften, opptrådte Halvorsen for siste gang som fiolinist i Helsingfors. Konserten åpnet med en strykekvartett i G-dur av Haydn, og deretter var Halvorsen solist i fiolinkonsserter av Bach og Vieuxtemps, begge i a-moll. Publikum gav seg ikke med det, og som ekstranummer spilte han «tvenne norska folkvisor och en halling, ... [med] expressiv sång på G-strängen och friska, melodiösa föredrag» (NP). Under hele konserten var begeistringen enorm blant publikum, som hadde møtt mannsterkt fram for å

ta farvel med den populære nordmannen. Halvorsen satte med konserten et minneverdig punktum for sine tre år i Helsingfors, «et farvel, som alltid kommer til å bli i våre minner», skrev Merikanto (*Ph*). Samtlige kritikere roste spillet hans opp i skyene, deriblant signaturen «—n—», som for lengst var kommet over sin tidligere skepsis til Halvorsens tolkinger av ikke-romantisk musikk (*Fh*):

Herr Halvorsen spelade i går tvenne violinkonserter i a-moll, den ena af Bach, den andra af Vieuxtemps. Så olika de både konserterna än voro till stil, anläggning och innehåll, så intelligent och klart hade herr H. uppfattat dem båda.

Den klassiska enkelheten och det djupa allvaret hos Bach, samt det fängslande virtuosmässiga arbetet och det passionerade uttrycket hos Vieuxtemps trädde fram varmt och ädelt tolkadt. Vackrare och mera inspireradt än i går har herr Halvorsen knappast någonsinn förut spelat.

Flodin skrev i sin kritikk at «så varmt, inspireradt och i ädel betydelse effektivt som hr Halvorsen i går spelade har han väl sällan tillföre gjort det» (*NP*). Han benyttet samtidig anledningen til å oppsummere Halvorsens tre år i Helsingfors:

Musikinstitutet förlorar i hr Halvorsen en dugande och intresserad lärare, en intelligent musiker, talangfull tonsättare och – sist, men icke minst – en framstående virtuos på sitt instrument. Hr Halvorsen har ... oafslått arbetad på sin utveckling såsom konstnär och därvid nått resultat, hvilka lika mycket böra tillfredsställa honom själf som de öfverraskat de talrika vännerna av hans gedigna talang. Såsom tonsättare har han under Helsingforsvistelsen skapat en hel mängd värdefulla sånger, violinkompositioner, orkester- och stråkkvartettsatser m.m. Såsom virtuos har han så otvetydigt förfullkomnat sig hvad teknikens gedigenhet och föredragets ädla halt beträffar, att man skall kunna påvisa en betydande skilnad mellan det sätt på hvilket konstnären nu tolkar mästarne inom violinlitteraturen och det på hvilket han tidigare – ehuru redan då en förträfflig violinist – dokumenterade sig såsom virtuos. Äfven såsom ensemblespelare har hr Halvorsen allt själffullare medvärkat vid musikinstitutets konsertaftnar.

Ved ankomsten til Helsingfors hadde Halvorsen foresatt seg å «lære meget», noe både denne og andre aviskritikeres oppsummeringer mer enn antyder at han hadde gjort. I vår sammenheng er det utvilsomt mest bemerkelsesverdig at det var musikkmiljøet i Helsingfors som fikk ham til å slå ut i full blomst som komponist, men vi bør likevel merke oss at kritikerne – til tross for alle fagre ord om Halvorsens talentfulle komposisjoner – fortsatt var mest opptatt av hans framskritt som virtuos fiolinist.

Konserter i Norge høsten 1892

Da Halvorsen høsten 1892 kom tilbake til Norge etter tre år i Finland, benyttet han først anledningen til å koble av med å «male, spille og fortelle sanfærdige skrøner» hos søsteren Marie i sommerferien (JH til MN ca.¹⁵/4 1892). Utover

høsten gav han så en rekke konserter i Kristiania og ellers i Østlandsområdet. Første konsert fant sted i Logen i Kristiania 17. september, der hovednumrene, Bachs og Vieuxtemps' fiolinkonserter i a-moll, var de samme som ved avskjedskonserten i Helsingfors. Mens Halvorsen der hadde måttet nøye seg med pianoakkompagnement, engasjerte han nå Christiania Theaters Orkester med dets dirigent Johan Hennum. Innimellom sørget soloavdelinger med sangeren Thorvald Lammers og pianisten Ragna Goplen for å gi publikum variasjon i programmet. Goplen, som hadde assistert ham allerede ved Kristiania-debuten i 1887 (→s. 145) og var høyt skattet både som pedagog og som en av hovedstadens mest erfarne akkompagnatører, ledsaget ham dessuten i noen mindre fiolinstykker: Ved siden av gamle glansnummer som Sindings Fiolinromanse i e-moll (op. 9) og en ikke nærmere angitt masurka av Wieniawski, stod for første gang en av Sarasates spanske danser, «Habanera», på Halvorsens program. Dessuten måtte han som ekstranummer framføre hele tre ikke nærmere spesifiserte egne komposisjoner samt en springdans.

Det var nå gått over fire år siden sist Halvorsen hadde spilt i den norske hovedstaden, der publikum og kritikere bare sporadisk hadde fått meldinger om suksessene i Helsingfors og St. Petersburg. Fyldige forhåndsomtaler i avisene, hos enkelte supplert med et vagt minne om de sensasjonelle konsertene våren 1887 (→s. 143–146), bidrog til å skru forventningene i været, og Halvorsen skuffet verken publikum eller kritikerne, som kunne fastslå at han hadde «benyttet Tiden godt, og lykkelig arbeidet sig gjennem de Stadier, der ligger mellem den lovende Begynder og den harmonisk og fuldt udviklede Kunstner» (H:49). Johannes Haarklou, som i rykk og napp hadde fulgt Halvorsens utvikling helt siden 1876, skrev i *Dagbladet*:

Siden jeg sidst hørte Hr. Halvorsen (paa Mad. Albanis Koncert [30/4 1888, → s. 162]), er han omtrent ikke til at kjende igjen som Violinist, saa overordentlige Fremskridt har Manden gjort i alle Retninger, i elegant, rapid Teknik (Sarasates «Habanera» og Wieniawskis «Mazurka»), i solid og sikker Virtuositet (Vieuxtemps Konsert i A-moll) og som i alvorligt og prunktløst, men ægte kunstnerisk Foredrag (Bachs A-moll Konsert); – med et Ord, Hr. Halvorsen er voxet frem til en selvstændig og fremragende Kunstner paa sit Instrument. Der er saare sjelden der høres saa varm Begejstring i Logens store Sal, og det vejede saa meget mere, som Bifaldet ikke blev tilsat med Fanfarer; kun Hr. H.s gamle Lærer, [Gudbrand] Bøhn, saaes at applaudere paa sin Fiolin (*Dbf*).

Akkurat som i Helsingfors fikk Halvorsen ros for å spille med «en kunstnerisk Noblesse, der skyr alt Effektmageri» (*VG*), og Otto Winter-Hjelm påpekte likeens at «Foredraget er mere den begavede Musikers end den temperamentfulde Virtuos'es» (*Afp*). I aller første nummer av musikkhandler Ole Olsens nye

musikkblad *Orkestertidende*, som dessverre bare kom ut et par år, påpekte Peter Lindeman hvor dristig det egentlig var å framføre Bachs konsert, som er «gammelmodig og lidet smagelig for dem af publikum, som sværmer for musik af lettere genre, men desto mere tiltalende for musikere og venner af gedigen musik» (*Ot* nr.1:2). For en solistisk utøver som skulle leve av spillet sitt, var det naturligvis viktig å kunne trollbinde publikum, og i den forbindelse fikk Halvorsen en aldri så liten advarsel i *Morgenbladet*:

Det tør være muligt, at hans kunstneriske Alvor i nogen grad lægger en Dæmper paa hans Fantasi, og vi føler os overbeviste om, at han, ved at lægge noget af den brede Bravour i sit Spil, som altid bedaarer Masserne, og som sikkerlig ikke hos en Kunstner af hans Karakter vilde synke ned til Virtuosmageri, i endnu høiere Grad end nu vilde vinde sit Publikum (også gjengitt i *H*:46 f.).

Det synes likevel ikke på noen måte som om Halvorsen hadde skremt publikum, som kanskje snarere var gått lei av de til dels oppskrytte fiolinvirtuosene som stadig la vegen innom Kristiania på turneene sine. «Medens de fremmede Virtuosser kun har Klaver som Assistance og ofte opvarter med Musik af tildels tvilsom Gehalt, spiller Hr. Halvorsen af det bedste og sværeste i Fiolinlitteraturen og med Orkester» påpekte Haarklou i *Dagbladet* 24. september, dagen før Halvorsen skulle prøve å gjenta suksessen ved å gi en folkekonsert i Fæstningens Gymnastiksal. Om Haarklou eller andre hadde fryktet en publikumssvikt denne gangen, tok de grundig feil. Til tross for at Halvorsens ungdomsvenn Martin Knutzen hadde trukket fulle hus dagen før, møtte publikum mannsterkt opp også for Halvorsen. Programmet var delvis det samme som den syttende, men Bachs konsert var nå byttet ut med Wieniawskis fiolinkonsert i d-moll, og som pianist medvirket Lizzie Winge i stedet for Ragna Goplen. «Der var en Jubel og *da capo*-Forlangender, som er sjelden» (*Dbl* 26/9). Blant flere ekstranummere spilte han Wilhelmjs berømte arrangement av Bachs «Air på G-strengen», der han ifølge Peter Lindeman «udmærkede sig ved et særdeles smukt og fint foredrag» (*Ot* nr. 1:3).

Kort etter folkekonserten satte Halvorsen i gang med å reise rundt for å gi konserter, de fleste assistert av Ragna Goplen på piano. Første konsert var i folkeskolens festlokale på Hønefoss 29. september, et sted som formodentlig ble valgt fordi søsteren Marie bodde i nærheten. Konserten ble slått stort opp i annonser i lokalavisene, som fulgte opp med å gi et fyldig utvalg av rosende omtaler fra konsertene i Kristiania (*RrBl* 27/9). Resultatet var «fuldt Hus, og det var tillige et begeistret Hus, der viste den stadig stigende Applaus» (*HfT* 1/10). Suksessen gjorde at han måtte gi ny konsert tre dager seinere, som ble «en ny Triumf til hans forrige» (*HfT* 1/10). Innimellom gav han 30. september dessuten en konsert for skolebarna «i Friminuterne» på Folkeskolen, der han i tillegg til

Wieniawskis konsert og Hausers ungarske rapsodi framførte «En skotsk Sækkepibes Forbimarsch» og «tilslut Børnenes Nationalsang firstemmig», begge for fiolin solo (*HfT* 1/10). Mens han i Kristiania hadde profilert seg som en «seriøs» kunstner som ikke skjelte til «effektmakeri», fant han det åpenbart hensiktsmessig å imponere skolebarn ute i provinsen med 4-stemmig solospill à la Ole Bull.

Neste konsert var i Drammens teater, der Halvorsen 4.oktober opplevde et fulltallig publikum som «klappede og raabte og trampede og jubledede af Begeistring over hans henrivende Spil og Stolthed over sit Bysbarn» (*DrBl* 6/10). Her spilte han for første gang siden hjemkomsten en av sine egne komposisjoner, «Huldrelok» (*Verk* 13 nr. 1), og Hildur Schirmer sang Bjørnson-sangen «I Ungdommen» (*Verk* 4 nr. 6). Komposisjonene ble imidlertid levnet liten plass i kritikken, og det var tydeligvis *fiolinisten*, ikke komponisten Halvorsen bysbarna kom for å oppleve.

Den 15.oktober var Halvorsen tilbake på konsertpodiet i Kristiania, nå som solist ved sesongåpningen i *Musikforeningen*, der hans gamle venn Iver Holter fortsatt var dirigent. Hovednummeret var Mozarts Fiolinkonsert i A-dur, som han hadde øvd inn til 100-årsmarkeringen i Helsingfors året før. Akkurat som i Finland synes dette verket å ha vært helt ukjent også i den norske hovedstaden, for en av kritikerne så det som «en Merkelighed, at ikke Violinisterne, alle som en, naar de har leilighed til det, kaster sig over denne, indsmigrende, naivt humoristiske og i sin Enkelthed dog saa effektfulde Komposition» (*H*:53). Nettopp ved å framføre et mindre kjent verk av en anerkjent «stor klassisk mester» kunne Halvorsen befeste det solide og seriøse inntrykket han hadde gitt noen uker før. Samtidig var Mozart-konserten et verk som åpenbart passet godt til Halvorsens spillemåte; *Morgenbladets* kritikk framholdt således at hans «lidt spæde Tone og lidenskabsfrie, rolige og klare Opfatning passer fortrinligt for Mozart», og også Haarklou gav ham ros for å ha spilt «med en kunstnerisk Ro og stilfuld Opfatning, der gjorde ham fuldt berettiget til det varme Bifald og den tredobbelte Fremkaldelse» som ble ham til del (*Dbt* 17/10).

Uka etter, 21.oktober, spilte Halvorsen ved «Kvartetforeningens møde», og nå fikk Kristianias publikum – eller rettere sagt en eksklusiv gruppe av 100 herrer som kunne være medlemmer av foreningen – endelig stifte ordentlig bekjentskap med Halvorsen også som komponist. Det var hans til da to største arbeider, strykekvartetten (*Verk* 12) og fiolinsuiten (*Verk* 5), som ble presentert for den kresne forsamlingen. Skal vi tro *Orkestertidendes* referent, var suksessen enda større enn i Helsingfors:

I *Kvartetforeningens* møte, fredag d. 21de ds. opførtes en strygekvartet af Johan Halvorsen. 1ste violin spilledes af komponisten selv, bratschen af Gustav Lange, og de to andre partier var overtaget af to i foreningen bekjendte dilettanter. Om kvartetens tre første satser kan man sige, at de vidnede om et meget smukt kompositionstalent, men finalen er i den grad godt opfunden og dyktig arbeidet, at den maa karakteriseres som noget, der staar paa høide med, hva der overhovedet er skrevet for kvartet.

Halvorsen foredrog sammen med Martin Ursin sin violinsuite, der ogsaa er en meget smuk og stemningsfuld komposition.

Begeistringen for Halvorsen var ved denne leilighed stor og kulminerede i et nidobbelt hurra «som tak for en aften, som foreningen ikke havde oplevet mage til siden Griegs og Svendsens tid» (*Ot* nr. 2:9).

Det var Kristiania som var Halvorsens base denne høsten, og han bodde antakelig hos broren Rolf, som arbeidet hos Steen & Strøm og få år seinere skulle etablere sin egen, store moteforretning, «Silkehuset». Fra midten av oktober fikk han også god anledning til å gjenoppfriske vennskapet med Edvard og Nina Grieg, som han ikke hadde sett siden han forlot Leipzig mer enn fire år før. På sin årlige gjennomreise mellom Bergen og kontinentet oppholdt de seg en drøy måned i Kristiania denne høsten, og i et brev til Fritz Delius 26.oktober fortalte Nina at de daglig benyttet anledningen til å spise lunsj på «Parnas» sammen med Halvorsen og Iver Holter. Men også i denne perioden reiste Halvorsen nå og da ut av Kristiania for å gi konserter, nærmere bestemt i Fredrikshald (Halden) 30.oktober, Sandefjord 3.november og nok en gang Drammen 13.november, da både han og Martin Knutzen spilte i teateret. Over alt feiret han store, kunstneriske triumfer, men publikumsoppslutningen varierte sterkt. I Halden «havde der kun indfundet sig et forholdsvis faatalligt Publikum» (*FbT*), mens det i Sandefjord, der han var godt kjent fra sine tidligere sommerengasjementer, ble «fuldt hus og stormende bifald» (*Vf*^{5/11}). I Drammen var teateret igjen «paa det nærmeste udsolgt» (*DrT*), og avisene fant det «overflødig at gjentage, hvad vi tidligere har udtalt om de to Kunstneres mesterlige Teknik og deres Evne til ved sit gribende og sjælfulde Spil at vinde Publikums Forstaaelse» (*DrB*^{15/11}).


Innimellom de utenbys konsertene framførte Halvorsen og Knutzen Goldmarks fiolinsuite i E-dur og et par mindre stykker da hans tidligere forlovede, Elise Svendsen, gav sin debutkonsert i Kristiania 12.november (→ s. 93). Hun var da ferdig med flere års sangstudier i Paris (*Ot* nr.3:14, JSv til GSv 22/12 1891 og 18/8 1892) og «blev meget livligt applauderet» (*Mb*). Men hun måtte dele suksessen med sin assistent Halvorsen, som «gjorde saa stor Lykke med Sarasates 'Jota' ..., at han endog maatte give et Numer udenfor Programmet» (*Mb*). Haarklou delte absolutt ikke publikums begeistring for det spanske bravurstykket og skrev i *Dagbladet* 14.november: «I sidstnævnte strak Hr. H.s forøvrigt betyde-

lige Teknik ikke til, og det samme kan det være; Joachim t.Ex. kaster aldrig Tiden bort med sligt. Derimod spilte han excellent den bekjendte ‘Aria’ af Bach.»

Halvorsens siste opptreden høsten 1892 var ved Edvard og Nina Griegs konsert i Brødrene Hals’ Sal, som 17.november var «fylldt ... til siste mulige Plads med vort beste Konsertpublikum» (H:55). Programmet bestod utelukkende av Griegs komposisjoner, og sammen med ham framførte Halvorsen fiolin-sonaten i c-moll, nettopp det verket han hadde hjulpet Grieg med i Leipzig fem år før. I et brev til Delius påpekte Nina 1.desember at Halvorsen hadde gjort store framskritt siden den gang, og *Morgenbladets* kritiker la vekt på at han i utførelsen «lagde for Dagen en Glød og Fyrighed, som tændte».

«I Seraillets Have» (Verk 14)

Det eneste Halvorsen synes å ha komponert i perioden etter at han kom hjem fra Finland, er den lille sangen «I Seraillets Have» til et etterlatt dikt av Jens Peter Jacobsen. Komposisjonstidspunktet er riktignok usikkert, for manuskriptet er gått tapt. Vi kan derfor ikke utelukke at Halvorsen komponerte eller skisserte sangen allerede mens han bodde i Helsingfors, der han høsten før hadde komponert «Evig og uden Forandring» (Verk 11 nr. 3) til et annet dikt av Jacobsen (→s. 237). Flere andre nordiske komponister har tonesatt «I Seraillets Have», deriblant Christian Sinding, som brukte både dette og andre Jacobsen-dikt i sine *Sange* op.17. Selv om disse antakelig ble komponert i 1890, er det lite trolig at Halvorsen kjente til dem, da de ikke ble utgitt før høsten 1893 (Rugstad:74f. og 258). Halvorsens tonesetting av «I Seraillets Have» ble utgitt av Warmuth allerede i januar dette året, og *Orkestertidendes* anmelder G.L. karakteriserte den ganske treffende som «en liden fin, stemningsfuld sang» (Ot nr.1:28).

«I Seraillets Have» består kun av én strofe i barform og er ganske ensformig, idet akkompagnementet benytter de samme figurasjonene gjennom hele strofen. Men nettopp ved å gripe en grunnstemning og holde seg til den, gjenspeiler Halvorsen, som den svenske kritikeren Henrik L. Victorin har framholdt, «i melodi och ackompagnement ganska lyckligt ... den enformiga, österländsk tunga stämningen i seraljens trädgård» (NDA 22/12 1894). Også en annen svensk kritiker roste sangen for «ett rörligt, liksom i ett aflägsset fjerran tonande ackompagnement» (StD 22/12 1894). Mer eller mindre «orientalske» stilelementer av den typen Halvorsen tre år seinere skulle benytte i musikken til det indiske skuespillet *Vasantasena* (→ kap. 3.4), er derimot ikke til stede. Til gjengjeld kan den karakteristiske åpningsfrasen vekke «norske» assosiasjoner hos lytterne, da den innledes med det berømmelige «Grieg-motivet» (→ ).

«I Seraillets Have» ble uroppført av Hildur Schirmer i en mellomavdeling ved Johannes Haarklous Filharmoniske konsert i Kristiania 29. januar 1893. Om Halvorsen selv var til stede, vet vi ikke, men publikum var så begeistret at sangen måtte gis *da capo* (Ot nr. 1:35). Seks år seinere, da han gav sin store konsert med egne, representative komposisjoner i Logen i Kristiania, stod sangen igjen på programmet, da med Halvorsen selv ved pianoet.

Studieopphold hos Albert Becker i Berlin vinteren 1893

Da Halvorsen forlot Finland våren 1892, hadde han i over fire år vært i fast stilling som fiolinist og fiolinlærer, begge deler med godt skussmål. Også som komponist var han begynt å gjøre seg gjeldende, men på dette området hadde han ingen formell utdanning og følte trang til mer skolering. Som St. Petersburg-kritikeren V. Baskin hadde påpekt året før, fantes det elementer i Halvorsens komposisjoner som tydelig røpet at de på var nybegynner-arbeider (→ s. 259). Da han vinteren og våren 1893 igjen reiste utenlands, var det derfor ikke bare for å perfeksjonere fiolinspillet, men også for å studere musikkteori og komposisjon for første gang. Ved avskjeden fra Helsingfors hadde Karl Flodin skrevet i *Nya Pressen* at Halvorsen etter høstens norske konsertturné planla å reise til «Belgien och Paris [för] ytterligare [att] utbilda sin talang» (3/5 1892), men nok en gang skulle Halvorsen bytte ut Paris med et annet reisemål. I stedet drog han til Berlin for å ta timer i komposisjon med Albert Becker, før han ut på vårparten oppsøkte den belgiske fiolinisten César Thomson i Liège.

Fra Helsingfors hadde Halvorsen i april sendt stipendsøknader til både Kirke- og Undervisningsdepartementet og komiteen for tildeling av Houens legat, vedlagt «en samling kritikker og 3 nodehefter» (KUD til KTR 15/6 1892). Søknadene begrunnet han med «at det vil være af stor og væsentlig Betydning ... endnu at kunne tilbringe et Aar i Udlandet og fortsætte min Musikuddannelse under fremragende Mesteres Vejledning», og at hans «pecuniære Midler ikke er tilstrækkelige dertil» (JH til HL, april 1892). Nå var det tre år siden han sist hadde søkt om stipend, og han hadde brukt tida godt både som fiolinist og komponist. Siden det nå var gamle kjenninger, Iver Holter, Christian Sinding, Gudbrand Bøhn og Christian Cappelen, som satt i departementets sakkyndige musikerkomite for å avgi innstilling om stipend, øynet han nok et noe større håp enn sist. Imidlertid ble ingen av søknadene innvilget, så Halvorsen måtte igjen finne andre finansieringskilder for å kunne reise utenlands. Skal vi dømme etter diverse kommentarer fra broren Rolf (f.eks. brev RHH til MN 16/1 1890), er det lite trolig at Halvorsen kan ha spart noen penger i den tida han hadde fast inntekt i Helsing-

fors. Den gjennomgående store publikumstilstrømningen ved høstens konserter hjemme i Norge kan ha hjulpet ham et stykke på veg økonomisk, men akkurat som ved studieoppholdet i Leipzig nesten sju år før var det først og fremst støtte fra rike velgjørere som gjorde det mulig for ham å reise. Hans gode og generøse venner i Helsingfors, Ilta og Viktor Ekroos, hadde nemlig invitert ham til Berlin, der de også selv oppholdt seg deler av denne vinteren. Martin Wegelius hadde ved flere anledninger sendt sine beste studenter, blant dem Jean Sibelius og Armas Järnefelt, for å ta timer hos Becker. Det er derfor god grunn til å anta at det også for Halvorsens vedkommende var Wegelius som hadde anbefalt Becker som komposisjonslærer.

I et brev til søsteren Marie skildret Halvorsen 28. februar både reisen ned og de første, festlige dagene i Berlin sammen med ekteparet Ekroos:

Reisen hid var meget besværlig, da jeg måtte reise over Sjælland og Fyen til Fred[er]icia og derfra gjennom hele Schlesvig til Berlin hvor jeg ankom lørdag ef. kl. 4 [11. februar]. Jeg blev modtaget af Ekroos og frue og nu har jeg været hans gjæst i 14 dage. Vi spiste straks efter ankomsten østers og drak champagne og var om aftenen på operaen. Siden gik det som et eventyr. Så og hørte alt muligt. Bl.a. så jeg igår keiserinden...

Her i Berlin er et helvedes leven både dag og nat hvilket jo er ganske naturlig da byen har et indvånertal af ca. 2 millioner.

Jeg har nu i 14 dage boet i hotel, først i Central som er verdens største hotel med 700 værelser og siden i Metropole hvor man fra sit vindu kan betragte livet Unter den Linden. Har seet og hørt en masse. I Operan har jeg været næsten hver aften. En stor del museer og andre seværdigheder har jeg også gjort ifra mig så nu er den første nysgjerrighed over... (JH til MN 28/2).

Den tyske rikshovedstaden var alt annet enn fattig på musikkopplevelser. Som et lite utvalg av hva som ifølge annonsene i *Berliner Tageblatt* stod på spilleplanen ved byens to operascener fra 11. februar og en måneds tid framover, kan vi nevne *Tryllefløyten* og *Figaros Bryllup* (Mozart), *Barberen i Sevilla* (Rossini), *Jegerbruden* (Weber), *Lucia di Lammermoor* og *Regimentets Datter* (Donizetti), *Trubaduren* og *La traviata* (Verdi), *Mignon* (Thomas), *Carmen* og *Djamileh* (Bizet), *Undine* og *Waffenschmied* (Lortzing), *Tannhäuser*, *Lohengrin* og *Valkyrien* (Wagner), *Heksen* (Aug. Enna), *Cavalleria rusticana* (Mascagni) og *I pagliacci* (Leoncavallo). Dessuten ble det daglig gitt konserter av alle slag. Blant konsertgiverne var Berlin-filharmonien dirigert av kjente navn som Hans von Bülow og Felix Mottl. Musikalske berømtheter som fiolinisten Joseph Joachim konserterte likeens jevnlig. Berlin hadde et utrolig rikt konsertliv, og den danske fiolinisten og dirigenten Frederik Schnedler-Petersen, som studerte i byen på samme tid, skrev i sin erindringsbok at «der hver Aften var mindst een Koncert, man syntes, man skulde og maatte høre» (Schnedler-Petersen:39). I tillegg fantes en rekke teatre, der Halvorsen – om han

ville – hadde anledning til å overvære alt fra de operettene han i sin ungdom hadde medvirket i ved Christiania Folketheater, til det nevnte, gammelindiske skuespillet *Vasantasena*, som han selv skulle skrive musikk til tre år seinere.

Halvorsen var ikke den eneste nordmannen som oppsøkte Berlin for musikkutdanning og musikalske opplevelser. Borghild Holmsen og Hjalmar Borgstrøm, hans medstudenter fra Leipzig, bodde mer eller mindre fast i byen i 1890-åra (se f.eks. Carley 1993:105). Også Edvard Grieg, Iver Holter, Eyvind Alnæs og Christian Sinding oppholdt seg kortere perioder i Berlin denne høsten og vinteren, men av disse var bare Sinding igjen da Halvorsen kom til byen, og 2. mars skulle også han forlate Berlin. For å markere sin nye generalkontrakt med C.F. Peters forlag reiste han på forlagets regning sammen med Grieg og Max Abraham til Menton på Rivieraen (EG til FB 28/2, MA til FD 28/2, Rugstad:82 f.). Allerede før Sinding forlot byen, fikk Halvorsen overta losjiet hans, «et meget elegant værelse med sovekabinet, deiligt pianoforte ... og stille og rolig» (JH til MN 28/2). Fra midten av mars fikk han Martin Knutzen til nabo, og fant det i den forbindelsen best å berolige sin alltid like bekymrete bror Rolf i god tid: «Du kan være rolig, der blir ingen dil af» (JH til RHH 6/3). Etter å ha brukt de første to ukene til å se og oppleve den store verdensbyen og dens yrende musikkliv, viser brevet til broren at Halvorsen i begynnelsen av mars var kommet i gang med komposisjonsstudiene hos Albert Becker:

De beste lektioner i værden er at høre. Til lærer i teori har jeg den berømte Albert Becker og har jeg foresat mig at nu en tid bare gjøre contrapunktiske opgaver... Jeg har nu virkelig lyst til at arbejde. Det tog imod i førstningen, men har man først fået dampen op, kan man ikke undvære det (JH til RHH 6/3).

Utenom dette brevet har Halvorsen ikke ytret noe om undervisningen hos Becker, som faktisk var den eneste komposisjonsundervisningen han noen gang mottok. Vi vet ikke om han viste Becker noen av komposisjonene sine, f.eks. strykekvartetten, men det trenger ikke nødvendigvis å ha vært eventuelle svakheter i den eller andre ungdomsverk som fikk den sterkt konservative læreren til å forordne kontrapunktiske øvelser. Ut fra hva andre av Beckers elever har uttalt, er det tydelig at dette var noe alle elevene måtte igjennom. Jean Sibelius mintes fra sin undervisning hos samme mann 1889–90:

Albert Becker var «ein rustiger Alter» på nærmare sextio år. Han indtog en hög ställning i Berlins musikliv. Han var Domchordirektor och medlem av senaten för Königliche Akademie der Künste.

Jag skrev fugor i sträng stil för Becker och annan kontrapunkt. Gubben Becker var mycket ortodox i musikaliska frågor. «Lieber langweilig, aber in Stil,» brukade han säga (Ekman:75 f.).

Uavhengig av hva Becker kan tenkes å ha uttalt om om verkene hans, fikk Halvorsen en stor oppmuntring som komponist annensteds fra under Berlin-oppholdet. Borghild Holmsen, som også studerte en periode med Becker (*Urd* 29/10 1898), har nemlig fortalt at «hans Strygekvartet ... blev opført ved en Soirée hos Brødrene [Albert og Heinrich] Grünfeld» (*Urd* 18/11 1899). Heinrich Grünfeld, en av samtidas store cellister, hadde høsten 1889 gitt konserter i Helsingfors, der Halvorsen kom i kontakt med ham gjennom ekteparet Ekroos (→ s. 194). Kontakten ble nå fornyet, formodentlig igjen via ekteparet Ekroos, og Halvorsen må ha gjort et godt inntrykk på Grünfeld. Samme høst anbefalte han ham nemlig til en meget god stilling som kammermusiker ved hoffet i București (mer om dette i neste kapittel).

Studiene hos Becker var hovedformålet med Halvorsens opphold i Berlin, men brevet til broren røper at han også brukte mye tid til konsertbesøk og naturligvis fiolinøving, noe han var nødt til med tanke på de forestående studiene hos César Thomson i Liège:

Jeg skriver nu for at fortelle dig at jeg befinder mig storartet, at jeg hører violinister hver dag og at mine fortrin og mangler står klarere for mig en nogensinde før. Men jeg arbejder af alle livsens kræfter... Min dag forlever jeg på følgende måde. Står op kl. 8. Toilette først og siden drikker jeg the med 2 franskbrød. Derefter tar jeg fela og baler med den til kl. 1/2 1, for da er jeg både træt og sulten. Så går jeg ud og spiser middag, røger en cigar og læser Dagbladet, som du altså ikke behøver at sende her ned. Derpå hjem igjen og spille og om aftenen er jeg på concert. Det er billigt, koster for det meste en mark. I denne uge får jeg høre Rosenthal, [Eugen d']Albert [som gav *Beethoven-Abend* 11. mars] og Briloso. Imorgen aften skal jeg til vor berømte landsman Prof. [Hans] Gude. Han er overmåde elskværdig (JH til RHH 6/3).

Fiolinstudier hos César Thomson i Liège våren 1893

Mange omstendigheter rundt Halvorsens Berlin-opphold vinteren 1893 er uklare. Når det gjelder den neste holdeplassen i livet hans, den belgiske byen Liège, har vi enda færre opplysninger.* En eller annen gang i løpet av våren 1893 – antakelig i slutten av mars – må Halvorsen i alle fall ha reist fra Berlin til Liège for å få fiolinundervisning hos César Thomson, som var en av samtidas virkelig store fiolinvirtuoser og ble omtalt som «vor Tids Paganini» (*DrBl* 15/6, se også *NMT* juli 1888:97 f.). Mens Halvorsen oppholdt seg i Aberdeen høsten 1888, hadde Thomson gitt en rekke konserter i Norge (*NiT* 15/9 1888:296, Huys & Eikenes:77–82 og 114–130) og også besøkt Grieg på Trolldhaugen (EG til FD 6/11 1888). Thomsons impresario og reisefølge under Norges-turneen var Alexander

* Verken musikkonservatoriets arkiv eller Musée de la Vie Wallone i Liège har bevart noen korrespondanse eller annet materiale som kunne ha belyst Halvorsens opphold i Liège.

Bull, som Halvorsen stiftet bekjentskap med sommeren 1891 (→ s. 261). Således kan det ha vært han som formidlet kontakt mellom Thomson og Halvorsen.

En søknad om offentlig stipend, påtegnet «Christiania 27/5 93», tyder ikke overraskende på at Halvorsen var svært fornøyd med Thomsons undervisning:

Nu i Vaares har jeg nydt den ære at være Hr. Professor Thomsons Elev, og i Betragtning af de Fremskridt jeg har gjort hos denne dygtige Lærer – er det jeg vover at ansøge det høie Departement om en understøttelse til fortsat Udvikling af min kunstneriske Uddannelse (JH til HL 27/5).

Mens Halvorsen året før hadde søkt stipend som «Violinist», enda han vitterlig hadde vært aktiv også som komponist i over to år, og søknaden var vedlagt tre hefter med egne komposisjoner (→ s. 273), var det først i 1893-søknaden, etter den kortvarige undervisningen hos Becker, at han våget å titulere seg «Violinist og Komponist» (JH til HL 27/5). Stipendsøknaden viser ellers at Halvorsen var kommet tilbake til Kristiania 27. mai, noe som bekreftes av en notis i *Morgenbladet* 1. juni: «*Violinist Johan Halvorsen* er i disse Dage vendt tilbage fra en Studierejse i Tyskland og Belgien». Fiolinstudiene med Thomson kan derfor maksimalt ha pågått et par måneder.

Sommeren 1893

Den 15. juni, drøye to uker etter hjemkomsten fra Liège, gav Halvorsen en fri-luftskonsert i parkpaviljongen i Drammen, en arena han kjente godt fra hyppige opptredener med Jehnigens musikkorps i ungdommen. Her ble det ens ærend «bygget op en Tribune foran Scenen af Hensyn til de akustiske Forholde» (*DrBl* 15/6). Konserten åpnet med Paganinis Fiolinkonsert i Ess-dur, som ifølge forhåndsmåtalene ikke var oppført i Norge siden Ole Bulls glansdager (*DrBl* 15/6). Etter studiene hos Thomson var det tydelig at Halvorsen ville varte opp med et bravurnummer av stort format, uten at det dermed utartet til en oppvisning i fiolintekniske vanskeligheter. Som så mange ganger før fikk han kritikerros for at hans «Overlegenhed i teknisk Henseende» gikk «Haand i Haand med en aandfuld Tolkning af Kompositionens musikalske Skjønhed» (*DrBl* 17/6). Overraskende nok var heller ikke konsertens andre nummer tidligere framført offentlig med Halvorsen som solist (bare som akkompagnatør, → 14/12 1891). Det var Johan Svendsens Fiolinromanse, op. 26, som han ved flere seinere anledninger skulle komme til å spille under komponistens egen ledelse. Ellers bestod konserten, som ble akkompagnert av Per Winge, av en del mindre fiolinstykker som alle var

oppført av Halvorsen før. Tilhørernes «Begeistring gav seg tilkjende gjennom gjentagne stormende Bifaldssalver og stadige Fremkaldelser» (*DrBl* 15/6).

Parkkonserten i Drammen, Halvorsens eneste kjente opptreden denne sommeren, skulle bli hans siste opptreden på Østlandet på nesten seks år. I sin søknad om kapellmesterposten ved Nationaltheatret 1899 opplyste Halvorsen riktignok at han ved sin hjemkomst fra Liège atter opptrådte i Musikforeningen i Kristiania (*H*:82), men her siktet han åpenbart til den konserten som allerede hadde funnet sted 15. oktober 1892 (→ s. 270). I slutten av mai 1893 var konsertsesongen for lengst over, og som solist skulle Halvorsen faktisk aldri mer komme til å opptre i regi av Musikforeningen.

Hva Halvorsen gjorde resten av sommeren er ukjent; trolig tilbrakte han den dels sammen med søsteren Marie og hennes familie i Ådalen, dels hos broren Rolf i Kristiania. Om han var innom Kristiania 13., 20. og/eller 27. juli, forsømte han neppe anledningen til å overvære én eller flere av den for sommeren hjemvendte Johan Svendsens tre konserter i Christiania Tivoli (Benestad & Schjelderup-Ebbe 1990:222f.). Solister ved konsertene var hans gamle venner Arve Arvesen (13/7) og Martin Knutzen (20/7), og vi kan ikke se helt bort fra at han kan ha deltatt som fiolinist i det sammensatte orkesteret på 52 musikere (*Afp* 11–28/7).

Med Halvorsens innsendte stipendsøknader gikk det ikke bedre enn året før. Heller ikke denne gangen hadde han angitt noen konkrete planer for hva et eventuelt stipend skulle brukes til, bare ulne formuleringer som «videre uddannelse i Musik ved et ophold i udlandet» og «fortsat Udvikling af min kunstneriske Uddannelse» (*JH* til *HL* 27/5). At den sakkyndige musikerkomiteen valgte å gi stipend til andre enn Halvorsen, kan også ha hatt sammenheng med at søknaden i realiteten var uaktuell. Allerede to måneder før den var underskrevet og innlevert, var Halvorsen blitt tilbudt fast stilling fra høsten, denne gangen verken som «Violinist» eller «Komponist».

Del 3

Dirigent i Bergen

1893–99

3.1 Kapellmester ved Den Nationale Scene i Bergen

Engasjementet av Halvorsen som dirigent i Bergen 1893

Den 3. februar 1893, på samme tid som Halvorsen reiste til utlandet, ble botanikeren Jørgen Brunchorst valgt til styreformann for «Theaterforeningen» i Bergen, som siden 1876 hadde stått for driften av Den Nationale Scene på idealistisk basis (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:334). Et av Brunchorsts første initiativer som formann skulle få radikal innvirkning på Halvorsens musikerkarriere. Bakgrunnen var at teaterets kapellmester siden 1882, dansken Albert Dahl, skulle fra tre ved sesongens slutt. Brunchorst henvendte seg da til Harmoniens formann, Didrik Grønvold, med «en forespørsel, om ‘Harmoniens’ direktion skulde være tænkt paa at bringe Harmoniens dirigentpost i forbindelse med theatrets, saaledes at de fra kommende sæson blev besatte med den samme mand» (*Hprot* 14/3 1893). Harmoni-styret ville først ikke binde seg, men var «symphathetisk stemt for idéen [og] vilde foreslaa, at de to poster bekjendtgjordes paa samme tid i de samme aviser, og at der tilføiedes, at en kombination af de to poster kunde være mulig». I sitt neste møte, 21. mars, bestemte styret seg likevel til å gå inn for å kombinere dirigentstillingene «under den forudsætning, at theatret forpligtede sig til ikke at benytte dirigenten ved theaterforestillinger udenfor Bergen i ‘Harmoniens’ sæson» (*Hprot* 21/3). Harmoniens styre tok nå kontakt med Halvorsen i Liège, der han «en dag, som han sitter der ivrig med sine fiolinstudier, får ... telegrafisk bud fra Bergen om at bli dirigent der» (fortalt av Annie Halvorsen 27/11 1951, NRK 2522/6). Selv anså han med god grunn denne henvendelsen som sin «fremtidige skjæbne» (*H*:45), og 28. april ble følgende notert i teaterets styreprotokoll:

Ianledning underhånds meddelelse fra Harmoniens direktion gennem theaterchefen besluttedes at engagere hr. Halvorsen som orkesterdirigent ved theatret med en gage af indtil 1400 Kr. mod at Harmonien stiller de nødvendige musikallier til theatrets disposition – alt under forudsætning af, at hr. Halvorsen tillige engageres som dirigent i Harmonien.

Til Harmoniens styre uttalte Brunchorst 2. mai «at Hr. Johan Halvorsen havde meldt sig til Kapelmesterposten ved theatret og var enstemmigen ~~valgt til Kapelm~~ udseet til Kapelmester» (*Hprot* 2/5, autentisk overstreking). Harmoniens styre, sannsynligvis Grønvold selv, hadde for lengst vært i kontakt med Halvorsen underhånden, men den offisielle beslutningen om «at bekjendtgjøre ‘Harmoniens’ Post ledig i Forbindelse med Theatrets» (*Hprot* 2/5) ble tatt først nå. Dette

fordi styret tidligere på våren – åpenbart som en skinnmanøver overfor sin daværende dirigent – hadde stilt utlysningen «i bero til sæsonens slutning» (*Hprot* 21/3). Det kom inn fire søknader, men som vi har sett av vårens styreprotokoller, var saken i realiteten for lengst avgjort. Ved Harmoniens neste styremøte 8. juni «valgtes enstemmig Hr. Johan Halvorsen» (*Hprot* 8/6), og Den Nationale Scenes styreprotokoll for 12. juni bekrefter at Halvorsen mottok tilbudet.

Det var ikke uten kvaler Halvorsen takket ja til tilbudet fra Bergen. Allerede under oppholdet i Skottland hadde han av Chrystal Palace-dirigenten August Manns blitt forespeilet spilleoppdrag i London (→ s. 168). Med dette i mente hadde han derfor kastet sine øyne på den britiske metropolen i håp om at en vellykket opptreden der kunne bane vegen for en lysende, internasjonal karriere som fiolinvirtuos. Flere musikkkritikere, kanskje også Thomson, hadde forespeilet ham en slik mulighet, og Johannes Haarklou hadde etter Kristiania-konsertene høsten før utropt ham til «en af Fremtidens europæiske Kunstnere hvis Besøg hos os herefter tør bli sjeldne» (*Dbl* 24/9 1892). Mange år seinere så Halvorsen tilbake på hvordan han den gangen stod overfor valgets kval: «Hvad skulde jeg gjøre? Skulde jeg opgive mit Instrument og gaa til Kapelmesterposten? Efter adskillige tvivlraadige Timer besluttede jeg at reise til Bergen» (*Mbl* 14/3 1907). Ved siden av ønsket om å komme hjem til Norge etter mange år utenlands (*Afp* 14/3 1934) synes det som muligheten til å bli dirigent var utslagsgivende. I erindringsnotatene skrev han: «Jeg slo til. Jeg syntes nok jeg følte kræfter i mig som orkesteranfører. Lønnen var yderst beskjeden, 1400 kr. i teatret og 600 i Harmonien, men jeg kunde ikke modstå taktstokken» (*H*:45). Halvorsens lønn i Harmonien var slett ikke så lav som han mintes her; ifølge Harmoniens protokoll tjente han «1200 kroner pr sæson samt nettoindtægten (sikret 300 kroner) af én koncert i hver sæson» (*Hprot* 31/5 1894). Samlet årslønn i Harmonien og ved Den Nationale Scene utgjorde således minst 2900 kroner (ifølge Statistisk sentralbyrås nettbaserte omregningskalkulator ville beløpet tilsvare en årslønn på ca. 177 000 kroner pr. juni 2008), litt mer enn han hadde hatt de siste to åra i Helsingfors (3500 finske mark tilsvarte om lag 2750 kroner. At lønnen i Bergen føltes «yderst beskjeden», skyldtes nok dels at arbeidsbyrden var meget stor, dels at Halvorsens faste utgifter ble drastisk mye større etter at han giftet seg sommeren 1894. Broren Rolf, som i årevis hadde vært bekymret for hans økonomiske disposisjoner (→ s.87), spurte seg således i et brev til søsteren Marie 17. oktober 1894: «Jeg tænker han er i ordentlig Pengeknipe. Et par hundrede Kroner om Maaneden, hvad er dette for en Familie i en stor By»?

Mens Halvorsen led valgets kval denne våren, var styrene for Den Nationale Scene og Harmonien fast overbevist om at nettopp han var den rette å engasjere.

Som vi har sett, ble dirigentstillingene bare utlyst proforma flere uker etter at Halvorsen allerede var regelrett håndplukket til oppgaven. Hvor opplagt var valget av Halvorsen sett ut fra samtida? Blant de andre søkerne var hans medstudent fra Leipzig, Georg Washington Magnus, som nå ble sagt opp som Harmoniens dirigent etter bare noen måneders virke. En annen tilsynelatende sterk søker var en gammel kollega fra 2. Brigades musikkorps, Adolf Hansen, som i mellomtida hadde vært kapellmester ved Christiania Tivoli i sju år og det siste året hadde dirigert Bergenske Brigades Musikkorps. Begge hadde udiskutabelt langt mer dirigenterfaring enn Halvorsen, som nesten «aldri [hadde] tatt en dirigentpinne i sin hånd» (ifølge Annie Halvorsen, NRK 2522/6). – Men nettopp fordi Halvorsens konkurrenter virket i Bergen, må deres eventuelle svakheter ha vært velkjente. Halvorsens «ved personlig nærvær erhvervede kjendskab til udlandets bedste musikopførelser» (NT-progr. 27/3 1907) ble tillagt vesentlig vekt, ved siden av at han som utøvende musiker stod himmelhøyt over konkurrentene. Allerede under sitt forrige opphold i byen 1885–86 hadde han vist seg meget kompetent til å lede kammerkonsertene, som utgjorde rundt tredjeparten av Harmoniens konserter. For teateret var det utvilsomt viktig at Halvorsen hadde årelang erfaring som teatermusiker, samt at han som komponist hadde markert seg med atskillig vektigere verk enn Hansen og Magnus. For øvrig ble han sterkt anbefalt av Harmoniens tidligere og vel ansatte dirigent Iver Holter (H:45), som hadde nær omgang med Halvorsen store deler av høsten 1892 (→ s. 271) og kan ha kjent til hans dirigentaspirasjoner. Sist, men ikke minst, var det neppe uten betydning at bergenserne hadde svært gode erfaringer med Halvorsen fra hans korte virke som konsertmester nettopp under Holter 1885–86. Han hadde skaffet seg mange gode venner og beundrere blant byens musikere, som fiolinistene Carl Rabe, August Fries og avtroppende kapellmester Albert Dahl (→ s. 123 f.), for ikke å snakke om hans gamle støttespiller John Grieg (→ s. 122). Grieg var ikke bare cellist i Harmonien, men hadde også sittet i styret for Den Nationale Scene, der han fortsatt hadde gode kontakter. God kjennskap til Halvorsen hadde også musikk- og teaterlivets grå eminenser Frants Beyer og Joachim Grieg, i tillegg til minst tre av Harmoniens styremedlemmer: musikk- og teaterkritikeren Didrik Grønvold, juveler M. Hammer og doktor (og amatørfiolinist i Harmonien) Einar Martens (→ s. 121). At Halvorsen hadde en venn og beundrer i Edvard Grieg, kan heller ikke ha virket negativt inn på hans kandidatur. 29 år gammel kunne Halvorsen dermed tiltre som kapellmester, en profesjon han skulle komme til å inneha nesten livet ut, først seks år i Bergen, deretter 30 år ved Nationaltheatret i Kristiania/Oslo.

Halvorsens virke som kapellmester ved Den Nationale Scene 1893–99

I begynnelsen av august 1893 var Halvorsen på plass i Bergen for å forberede seg på de kommende oppgavene som dirigent. Han fikk det imidlertid også travelt med andre ting, for den bergenske selskapeligheten var ikke blitt mye forandret siden sist han bodde i byen (→ s. 126). I et brev til søsteren Marie skrev han 20. august:

Ja nu har jeg vært her 14 dage og har ikke været hjemme en eneste aften. Det hagler med indbydelser. Skjønne damer og hyggelige mandfolk. Jeg længter efter vand-grauten og jenter. Blir lei detta au. Men næste uge så begynder alvoret og arbeidet. Har besøgt Edvard Grieg som tog meget venlig imod mig. Ligeledes John Grieg. Alle gamle flammer for det meste gift. Men her er en hel smala med nye... Bor i Holdts hotel og betaler 120 kroner om måneden. Jeg har to elegante værelser og blir naturligvis boende der hele vinteren. Har alt en elev. Tar 5 kr. timen. Ja jeg må slutte da jeg skal i selskab til Advokat Knutzen [Knut Knudsen].

Ved Den Nationale Scene begynte prøvene 21. august, og sesongens første forestilling, *Dommerens Hat* av spanjolen Vital Aza, gikk av stabelen 30. august (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:340). Stykket var så absolutt ikke av det mest tungtfordøyelige slaget, men «det vildeste sammensurium av misforstaaelser, usandsynligheder og overdrivelser med en række komiske situationer» (Wiers-Jenssen & Nordahl-Olsen:340). Den ellers så stridbare teatersjefen Johan Irgens Hansen, som satte sin ære i å sette opp «skuespil av den genre som han gjerne vilde ha på repertoiret, men som borgerskapet reagerte mot» (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:352), hadde innsett at «skulde man trække publikum til teatret paa denne tid, maatte repertoiret være 'blot til lyst'» (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:340). *Bergens Tidende* kunne melde at «Stemningen var høi og sympathisk,» noe som «fik sit første Udtryk i den varme Velkomstapplaus, hvormed Publikum hilsende Theatrets nye Kapelmester, Komponist og Violinist Halvorsen, der, som bekjendt, tillige er ansat som Instruktør i 'Harmonien'». Den 5. september, etter noen dagers virke som kapellmester, gav Halvorsen en liten stemningsrapport fra sin nye stilling i et brev til Iver Holter:

Det kunde vel kanske interessere Dig at høre lidt fra Din tidligere residens, og om hvordan jeg er «going on» her. Har allerede begyndt nede i theatret. Gjorde min debut med at slå taktstokken istykker mod pulten af bare Iver (Holter)... Jeg tror nok også at jeg har fået lidt fart i orchestret, men i Kanaens land kommer vi vel ikke for det første. I Harmonien skal vi have concert medio oktober. Dertil glæder jeg mig meget. Jeg skal hilse Dig fra din gamle gode ven [Marius] Hammer. Han taler ofte om Dig og har også vist mig megen venlighed... Hans datter [Agnethe] er gift med advokat [Knut] Knutzen hvor jeg også kommer. John Grieg er elskværdig, Harloff immer noch lustig mit fidel... Irgens Hansen ærgrer sig og har aldeles dine anskuelser om Bergen.

Ja, som Du ser er Bergen akkurat som i J.H. [=I.H.] den 1^{stes} regjeringstid. Kan også hilse fra Edvard Grieg, som jeg har hilst på et par gange. Han ser meget godt ud. – Logen er gået fallit. – Regner gjør det nat og dag.

At Halvorsen virkelig hadde fått fart i teaterorkesteret, underbygges av en kritikk signert «H.» i *Bergens Tidende* en drøy uke seinere. Her ble det påpekt at det var «kommet en hidtil ukjent Fart over Musikerne», som under Albert Dahl «i lange Tider havde lullet sig ind i de ‘sedate’, magelige og bløde danske Tempo» (BT 15/9). Fra sin tid som fiolinist ved Dramatiska teatern i Stockholm var Halvorsen vant til et publikum som sjelden fant det umaken verdt å lytte til orkesterets prestasjoner (→ s. 115), og heller ikke Bergens teatergjengere hadde hatt for vane å anse mellomaktsmusikken som noe annet enn en passende bakgrunnsmusikk til sin egen småprat. Med sin energiske taktstokk klarte Halvorsen imidlertid å forandre folks holdning, i alle fall om vi skal tro følgende lille notis fra avisen *Firda* 20. september:

Joh. Halvorsen, den nye Kapelmeistaren i Teatret, er so glup til aa dirigera, at han fær Folk til aa sitja rolege og berre lyda paa. Med Musikken spela, sat Folk verkeleg so rolege som i Kyrkja. Det er noko nytt paa Teatret dette.

I sine første uker som kapellmester ble Halvorsen hyppig nevnt i positive vendinger av avisenes teaterkritikere, men det gikk ikke lenge før han hadde tapt nyhetens interesse. Mens Halvorsens konsertvirksomhet gjennom seks år i Bergen kontinuerlig ble meget godt dokumentert i aviskritikker, forhåndsomtaler m.m., hører det til sjeldenhetene at gjøremålene ved Den Nationale Scene i det hele tatt nevnes. Her var musikken så langt fra hovedsaken, bare en slags kulisser på linje med scenedekorasjoner. Det vi i dag har å forholde oss til når vi skal vurdere Halvorsens innsats som kapellmester, er derfor bare Halvorsens spredte erindringsnotater og enkelte brev, teaterforeningens styreprotokoll (*DNSprot*), teaterets reglement (gjengitt i ramme neste side), Johan Nordahl-Olsens generelle teaterhistorikk for perioden (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:340–408) samt plakaten for alle forestillingene, som angir ouverture og mellomaktsmusikk, men ikke spesifiserer den musikken som ble utført på eller bak scenen under spillets gang (TAB). Orkesterets og dirigentens notemateriale er ikke bevart.

Orkesteret ved Den Nationale Scene bestod vanligvis av 16–18 musikere, som var profesjonelle i navnet, men var fullstendig avhengige av andre inntekter ved siden av for å skaffe seg tilstrekkelig utkomme. På teaterforeningens styremøte 29. september 1894 fikk Halvorsen gjennomslag for en bevilgning på «kr. 1,50 pr. aften til en ny bratsch» (*DNSprot* 29/9), noe som for den aktuelle musikeren skulle utgjøre en årslønn på knappe 200 kroner (med gjennomsnittlig tre forestillinger pr. uke i 10 måneder). Ingen musiker kunne leve av så lite! Til sam-

Fra «Reglement for Theaterforeningens Theater i Bergen» (NBO, SA 792):

- § 49 Musikinstruktøren skal efter Overlæg med Sceneinstruktøren ved passende Syngeøvelser søge at uddanne de enkelte til Theaterpersonalet henhørende Individets Stemme.
- § 50 Han indstuderer fuldstændig ved Pianoforte de til Opførelse bestemte Syngestykker og Vaudeviller.
- § 51 Efter Bestyrelsens Forlangende arrangerer han i fornødent Fald enkelte Musiknummere uden særskilt Godtgjørelse.
- § 52 I Forening med Regissøren overtager han Opsynet med og Ansaret for Theatrets Musiksamling, derhos forvarer han Nøglen til Theatrets Pianoforte og paaser, at det holdes stemt og iøvrigt i behørig Stand.
- § 53 Han underretter daglig Regissøren om de Prøver og Øvelser, han agter at holde, paa det at denne kan i betimelig Tid lade Vedkommende varsle.
- § 54 Han drager Omsorg for, at den Musik, der skal udføres saavel paa andre Steder i Lokalet som i Orkesteret, ordentlig indstudies og udføres.
- § 55 Ved hver Forestilling indhenter han af Regissøren Underretning om de forskjellige Mellemakters Længde og indretter derefter Valget af Musik.
- § 56 Han dirigerer Orkesteret saavel ved Syngestykker og Vaudeviller som ved enhver anden musikalsk Præstation.
- § 57 Han afholder jevnlig fornødne Prøver, for at indøve den til Udfyldelse af Mellemakterne bestemte Musik.
- § 58 Han paaser, at Enhver i Orkesteret gjør sin Pligt, og anmelder for Regissøren eller Bestyrelsen enhver ham vitterlig Forsømmelse.
- § 59 I Tilfælde af egen Forsømmelse er han underkastet de for Skuespillerpersonalet om Bøder gjældende Bestemmelser.

menlikning hadde Halvorsen som ung tjent nesten tre ganger så mye i Christiania Folketheater (→ s. 75). På toppen av det hele besluttet styret i januar 1894 at alle musikerlønnene måtte reduseres med 10%. Halvorsen fikk sammen med styremedlemmet Joachim Grieg den utakknemlige oppgaven å «træffe de fornødne forføininger for det tilfælde, at ... musikerne fastholder sin innsigelse mod at indgå på nedsættelsen». Én av musikerne ble samtidig sagt opp «i henhold til kapelmesterens udtalelse til formanden om hans uansvarlighed» (*DNSprot* 30/1). Denne typen ubehagelige, alt annet enn kollegiale oppdrag var en del av Halvorsens hverdag som kapellmester i Bergen (§ 58).

Ikke bare hos publikum, men også blant teatermusikerne satte Halvorsen seg snart i respekt. Betegnende er følgende episode som er gjenfortalt av Valter Aamodt:

Han [Halvorsen] utviklet seg til en fremragende og myndig orkesterleder som det stod respekt av. En eldre musikervenn som hadde spilt under Halvorsen, fortalte meg en del om dette. Bl.a. var det en teaterforestilling der to av orkestrets musikere

hadde en lang pause, som de nyttet til å gå i oppholdsrommet og ta en «forfriskning». Dette mislikte naturligvis den strenge kapellmester, hvorpå han forsynte notene deres med en enkel tone plassert midtveis i pausen, og de to synderne måtte derfor pent bli sittende på sine stoler hele tiden! (BT 3/1 1981)

Teateret gav vanligvis forestillinger hver søndag, onsdag og fredag, tre ganger i uka (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:300). Stykker som trakk mye publikum, ble gjerne satt opp mandag i tillegg, en sjelden gang også tirsdag og/ eller torsdag. Halvorsens arbeidsoppgaver som kapellmester ved Den Nationale Scene omfattet likevel langt mer enn å dirigere den musikken som trengtes ved forestillingene. Som det går fram av §49–59 i teaterets reglement (→ ramme forrige side), måtte det nærmest en musikalsk altnuligmann til for å kunne fylle teaterkapellmesterrollen på en tilfredsstillende måte. Sverre Jordan, som hadde samme stilling 1932–57, har gitt følgende beskrivelse av en kapellmesters travle virke:

Han skal foruten å kunne det rent dirigenttekniske, helst være komponist, kunne instrumentere og arrangere, spille så godt klaver at han kan lede alle vokalinnstuderer. Han skal helst være kjent med all gjengs dramatikk. Alle stykker som kommer til oppførelse skal han gjennomlese for å kunne sette opp forslag til musikk for instruktør, ... – ja etter Det gamle teaters reglement skulle han sogar gi skuespillerne sangundervisning [§49]. Man kan derfor trygt si at det arbeid en kapellmester – iallfall ved Den Nationale Scene – utførte i orkestergraven, og som de fleste tror innskrenker seg til «å stå og dingle med pinnen», er forsvinnende mot det arbeid som han utførte på sitt kontor og på prøvesalen... Men er man først innfanget av teaterluften, så trives man vanskelig i annen luft. Den går liksom «i blodet» (Jordan:151 f.).

Det er mer enn tvilsomt om Halvorsen hadde den rette bakgrunnen for å kunne undervise teaterets skuespillere i sang (§49), men i praksis innskrenket nok dette arbeidet seg til en virksomhet som instruktør og repetitør ved innstuderingen av de sangene som skulle framføres på scenen (§50). Nå var ikke Halvorsen noen stor pianist heller, men han hadde hatt en smule undervisning på instrumentet i Leipzig (→ s. 139), og han akkompagnerte sine fiolinelever, tidvis også egne sanger ved konserter i Finland (→ s. 177). Uansett fikk han lite å gjøre som sanginstruktør de to første sesongene i Bergen, «da teatret omtrent hadde lagt sangrepertoiret paa hylden» under Johan Irgens Hansens periode som teatersjef 1890–95 (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:331). Det var ikke bare motvilje hos teatersjefen som lå bak dette, men vel så mye teaterforeningens dyrekjøpte erfaringer fra perioden 1888–89, da Den Nationale Scene for å trekke mer publikum var blitt drevet som kombinert opera og taleteater i litt over én sesong. Det bergenske publikum strømmet til teateret for å se operaer, operetter og andre sangstykker, men prisen ble for høy: Indre splid mellom skuespillerne på den ene siden og de engasjerte sangerne og teaterledelsen på den andre satte visstnok hele

teaterets eksistens i fare (Kindem:72–75, Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:239–276).

I de talestykkene som dominerte teaterets repertoar i Halvorsens første sesong som kapellmester, var det minimalt behov for musikk utenom til innledning og i mellomaktene. Ikke før 7.mars 1894 kom sesongens «første Stykke med Sang i» (*BAb*), som var lystspillet *Midtsommer* av Bernt Lie. Stykket vakte minimal interesse, og etter en massiv og enstemmig kritikerslakt ble det tatt av av plakaten etter bare to forestillinger. På ett punkt vanket det likevel godord, og de gjaldt musikken til stykket, som var komponert av Halvorsen (*Verk 17*). «Det eneste, der holdt Stykket en Smule oppe, var Hr. *Johan Halvorsens* stemningsfulde og karakteristiske Musik, og forsaavidt har altså Stykket sit Værd,» skrev *Bergens Annonce-Tidende*, som fant grunn til å «beklage, at Hr. Halvorsens Begavelse ikke har fundet sin Anvendelse i et Arbeide af mere Gehalt end dette.» Joachim Lampes nye uketidsskrift *Revyen* anså likeens «Hr. *Halvorsen* ... ene og alene [som] ‘Midtsommers’ Redningsmand» og karakteriserte «hans Daad ... ikke alene [som] kunstnerisk Medlidenhed, men god Kunst, den eneste i ‘Midtsommer’» (10/3). *Revyen* nevnte ellers at musikken bl.a. bestod av «en Romance med Kuplet, [og] et Par Kornummere ... [som] klinger fyldigt og lyst til en brilliant Instrumentation». Mer spesifikke beskrivelser av musikken fins dessverre ikke, bortsett fra av forspillet, som ifølge *Revyen* var «aldeles nydelig og eier Sankthanskveldens Duft og Glød», og en «påfølgende melodi med ... stemning av sommer og fuglekvidder», som teaterhistorikeren Johan Nordahl-Olsen fant «eiendommelig og tiltalende» (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:346). Kritikersignaturen «Rex» i Bergens-avisa *Arbeidet* hadde også merket seg «en Melodi ..., som visselig vil bane sig Vei ud blandt os». Dessverre fikk verken den omtalte melodien eller noe annet av *Midtsommer*-musikken sjansen til å bli mer utbredt, da Halvorsen selv ønsket noe annet og etter alt å dømme sørget for å få den tilintetgjort. Dette er dobbelt synd, all den tid verket var hans aller første forsøk innen scenemusikken, den sjangeren han som komponist skulle komme til å vie aller mest oppmerksomhet.

Det eneste andre utpregete musikk-skuespillet som ble spilt ved Den Nationale Scene sesongen 1893–94, var Ivar Aasens enakter *Ervingen*, som med landsmål og folketonar (bl.a. den kjente «Dei vil alltid klaga og kyta») var velegnet til å inngå i teaterets to 17.mai-forestillinger. Stykket hadde stått på teaterets repertoar i årevis, så det var neppe mye arbeid forbundet med å innstudere sangene.

I Halvorsens andre sesong som kapellmester fikk musikkrepertoaret et lite oppsving, idet Den Nationale Scene satte opp tre enakters operetter: Planquettes *Flerkoneri* (28/11 1894), Costés *Kulhandlerne* (16/1 1895) og Offenbachs *Theaterbanditterne* (17/3 1895). Med Halvorsen som kapellmester og den populære og meget

musikalske skuespilleren Michael Krohn som ledende operettesanger var suksessen gitt. Folk strømmet til og «var glad over atter at faa høre sang paa teatret» (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:354). Helt på tampen av sesongen, under den danske skuespilleren Sophus Neumanns gjestespill i juni, framførte teateret dessuten Erik Bøghs vaudeville *Hr. Grylle og hans Viser*, og bergenserne «moret sig fortræffelig» (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:362).

Vinteren 1895 var det meget turbulente forhold ved Den Nationale Scene, og det reiste seg en storm av protester mot Irgens Hansens lederstil og repertoarvalg. Da teaterforeningen skulle avholde sin årlige generalforsamling 24.januar 1895, ble medlemmene gjennom et opprop i pressen oppfordret til å møte tallrikt opp, bl.a. for å sikre et «godt og planmæssig repertoire indbefattet syngestykkers oplivelse og avveksling for publikum og skuespillere!» (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:356). Noe av den uttalte kritikken mot teatersjefen gikk således ut på at musikken hadde for liten plass på teaterets repertoar. De sporadiske oppsetningene av kortere operetter hadde tydeligvis gitt mersmak og vekket minnene om fordums oppsetninger. Nå ville bergenserne igjen ha mer musikk i teateret. Kort etter sa Irgens Hansen opp sin stilling i protest mot at generalforsamlingen med overveldende majoritet gav teaterforeningens styre mandat til fortsatt å kunne overprøve teatersjefens valg av repertoar (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:357 f.). Irgens Hansen rakk for øvrig aldri å gå av, da han brått døde på sin post tre måneder seinere, etter en ulykke under teaterets årlige gjestespill i Stavanger (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:360).

Fra høsten 1895 klarte teaterforeningens nyvalgte og driftige formann, den seinere så berømte politiker Christian Michelsen, å sikre seg Olaf Hansson som ny teatersjef. Hansson hadde årelang erfaring som sceneinstruktør ved Christiania Theater og hadde i to år vært teatersjef ved Karl Johan-teatret i Kristiania (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:363). Under hans lederskap, som varte fram til jul 1898, fikk det musikalske repertoaret ved Den Nationale Scene atskillig større plass enn under forgjengerens, i hvert fall til å begynne med. Sesongen 1895–96 ble det satt opp to helaftens sangspill, *En brud bag Kulisserne* (25/10 1895), ifølge plakaten en fransk farse med musikk «af Milöcker, Lecocq og andre Componister», samt Hostrups sangspill *Gjenboerne* (29/5 1896), som Halvorsen hadde spilt til allerede som 15-årig fiolinist i Christiania Folketheater (23/1 1880). På plakaten stod også de to enakter-operettene *Livselixiren* med musikk av dansken Charles Kjerulf (4/3 1896) og *Jomfru Askepot* (2/2 1896), der musikken var signert Émile Bonnamy. Det lå nok en god porsjon arbeid bak innstuderingen av slike verk, selv om de så absolutt lå i den «lettere» sjanger. – Men det skortet heller ikke på viktigere musikalske oppgaver. Under et gjestespill med August Lindbergs

svenske selskap i november 1895 stod både *Brand* og *Peer Gynt* av Henrik Ibsen på plakaten med omfattende scenemusikk av hhv. Ole Olsen* og Edvard Grieg. Nærmere jul 1895 framførte teateret også en dansk romantisk tragedie fra 1837, Henrik Hertz' *Svend Dyrings Hus*, med Henrik Rungs originale, folkevise-inspirerte musikk. En enda større oppgave fikk Halvorsen litt lenger ut i sesongen, da han selv komponerte og innstuderte musikk til det indiske dramaet *Vasantasena* (*Verk* 25), som hadde premiere 24. mars 1896. Med hele 17 forestillinger ble stykket en av Den Nationale Scenes virkelig store suksesser, ikke minst takket være Halvorsens musikk (→ kap. 3.4).

Den 25. oktober 1896 stod Bjørnsons *Maria Stuart i Skotland* for tur, men Nordraaks musikk ble innstudert av konsertmester Carl Rabe, da Halvorsen denne høsten hadde fått stipend og oppholdt seg utenlands til like over premieren (→ kap. 3.5). Seinere skulle Halvorsen komme til å lede utallige oppførelser av *Maria Stuart* ved Nationaltheatret. I den forbindelsen arrangerte han noen av Nordraaks komposisjoner for orkester, arrangementer som etter Halvorsens død ble utgitt som suiten *Nordraakiana*. I sesongen 1896–97 var musikkstykkenes andel av Den Nationale Scenes repertoar igjen på retur. Utenom *Maria Stuart* var de eneste stykkene med mer omfattende musikkinnslag Hostrups sangspill *Eventyr paa Fodreisen* (5/2 1897), som Halvorsen kjente fra Christiania Folketheater (1/2 1880), og Planquettes 4-akters operette *Corneilles Klokker* (19/4 1897). Til operetten var det populære skuespillerparet Alma og Johan Fahlstrøm engasjert som gjester, men også de sikre og vel gjennomførte kor-innslagene, som Halvorsen hadde innstudert, bidrog til at operetten fikk hele 15 oppførelser (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:360).

Tendensen med stadig færre teaterstykker med musikk forsterket seg ytterligere i sesongen 1897–98. Etter de opprinnelige planene skulle Gunnar Heibergs satire *Folkeraadet* (6/12 1897) vært satt opp med Delius' originalmusikk, som bl.a. består av «Ja, vi elsker» i en grelt instrumentert, forvrent moll-variant. Imidlertid vakte en slik «forhaanelse av fædrelandssangen» (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen:392) ved uroppførelsen i Kristiania noen uker før så stor brudulje (Carley 1993:168–171, *Rev* 6/11 1897) at Den Nationale Scene fant det klokest «at afslaa» Delius' «Tilbud ... om Opførelse af hans Musik til 'Folkeraadet'» (*DNSprot* 16/11 1897). For øvrig bestod sesongens musikk-repertoar av den franske farsen *Hun skal debutere* (22/8 1897) og to små enaktere, Johanne Luise Heibergs vaudeville *En Søndag paa Amager* (20/10 1897) og Hostrups sangspill *Soldaterløier* (25/2 1898). Dessuten ble *Til Sæters* framført 17. mai.

* Gundersens datering av Olsens *Brand*-musikk til 1906–07 er således feil (Gundersen:171).

I sesongen 1898–99, Halvorsens siste i Bergen, var det noe mer musikk å høre ved Den Nationale Scene. Sesongen startet opp allerede 25. juli med enda en av Halvorsens gamle kjenninger fra repertoaret ved teateret i Møllergata, Hostrups *En Spurv i Tranedans* (20/11 1881). I begynnelsen av august stod også flere andre danske vaudeviller m.m. på programmet (→ kronologi). Ellers ble både Offenbach-operetten *Røverne* (20/11 1898) og Waldemar Thranes *Fjelddeventyret* (3/3 1899) satt opp. Mot slutten av sesongen fulgte Edvard Brandes' nye enakter *Hos Sigbrit* (22/5 1899), som Halvorsen komponerte fem sanger til (*Verk* 38, → kap. 3.6).

Halvorsen har dessverre ytret seg ytterst sparsommelig om det omfattende arbeidet han la ned som musikalsk leder ved Den Nationale Scene. I et brev til Grieg 18. desember 1895 kommenterte han i det minste oppsetningen av *Peer Gynt*, som ikke ble spilt av teaterets egne skuespillere, men på svensk av August Lindberg og hans gjestende selskap:

Lindberg har været her og Gyntet noget ganske forfærdelig. I begyndelsen var publikum vilde af begeistring, men ved gjentagende opførelser gik det omsider op for dem at det var «fehl geschlossen». I Dovregubbens Hal dansede troldene rundt i græske tunikaer og tricot. Som sagt, da stykket for 4 eller 5 gang gik i theatret var der kun musikken der gjorde lykke. Jeg havde fået skrabt isammen så mange musikere som jeg på nogen mulig måde kunde få stuvet isammen i orkesteret.

Grieg var ikke overvettets begeistret over Halvorsens etterretning og skrev tilbake 12. januar 1896: «Tak for Bryderiet, den fordømte Svensker burde få vide, hvad det vil sige, uden Lov, at annektere norsk Ejendom, men – jeg gider ikke. Det er for lumpne Sager at have med at gjøre» (EG til JH 12/1 1896).

Mens mengden musikk inne i aktene varierte sterkt fra skuespill til skuespill, hadde alle teaterforestillinger én viktig musikalsk fellesnevner, mellomaktsmusikken.* Som vi allerede har vært inne på, ble denne typen pauseunderholdning bannlyst ved mange europeiske scener på slutten av 1800-tallet (→ s. 115), men i Norge holdt den hardnakket stand. Ved Den Nationale Scene skulle tradisjonen med mellomaktsmusikk faktisk komme til å bestå helt til 1979! Gjennom flere tiårs kapellmestervirke fikk Halvorsen etter hvert en fin nese for hva slags musikk som passet til de forskjellige typer skuespill. Ved å gå gjennom mellomaktsprogrammene fra Halvorsens spede begynnelse som kapellmester (→ kronologi), vil vi derimot finne enkelte overraskende musikkvalg, ikke minst fordi ett og samme musikkstykke kunne bli brukt til skuespill av svært forskjellig karakter. En «fan-

* For enkelhets skyld benyttes «mellomaktsmusikk» her og i det følgende som betegnelse på all rammemusikk ved forestillingene og omfatter således både ouverturen og den musikken som ble spilt mellom aktene, evt. ved sceneskifter inne i aktene eller mellom kortere skuespill ved samme forestilling.

tasi» fra Verdis opera *Trubaduren* kunne således benyttes både til Schönthans og Kadelburgs lystspill *Landstedet* (6/9 1893) og Esmanns samfunnskritiske drama *Magdalene* (17/9 1893). En slik tilsynelatende umotivert musikkbruk kan muligens unnskyldes med Halvorsens manglende rutine, men kan også skyldes at publikum forventet enkel og lettfattelig pauseunderholdning når de oppsøkte teateret. Dessuten må vi huske på at Halvorsen til å begynne med hadde et relativt begrenset utvalg musikk å ta av. Forgjengeren Albert Dahl hadde visstnok tatt med seg alle notene da han forlot Bergen (H:59), så Halvorsen og hans musikere trengte tid til øve inn et nytt repertoar. Selv om dirigentavtalen forutsatte at teateret fikk disponere Harmoniens noter, måtte Halvorsen søke styret om 100 kroner til innkjøp av flere musikalier (DNSprot 29/9). Harmoniens noter var dessuten for fullt symfoniorkester og måtte omarrangeres av Halvorsen før de kunne brukes av teaterorkesterets lille besetning (§51). Halvorsen stod heller ikke helt fritt i sine valg av mellomaktsmusikk, for mellomaktenes lengde ble bestemt av stykets regissør (§55).

Som mellomaktsmusikk til sin aller første forestilling 30. august 1893, som var et lystspill (se over), hadde Halvorsen plukket ut Adams ouverture til *Si j'étais Roi*, en fantasi over temaer fra Meyerbeers opera *Profeten*, og «Spring Flowers», en vals av Philipp Fahrbach d.y., som i likhet med de langt mer kjente komponistene i familien Strauß var leder av et danseorkester i Wien. Et slikt repertoar var typisk for den musikken Halvorsen valgte ut til teaterstykker, særlig i den lettere sjangeren. Som det går fram av den kronologiske oversikten, ble nesten enhver forestilling innledet av en ouverture, oftest av klassiske eller tidlig-romantiske komponister som franskmennene Adam, Kreutzer, Auber, Hérold og Thomas, de tysk-østerrikske Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Nicolai, Flotow, Suppé, Genée og Johann Strauß d.y., ungarenen «Kéler Béla», irene Balfe og Wallace og italienerne Rossini, Donizetti og Verdi. De fleste ouverturere var skrevet til komiske operaer eller operetter, og også i de lengre mellomaktene, som regel rundt midten av forestillingen, ble det gjerne spilt musikk fra det lettere musikkdramatiske repertoaret. Som oftest dreide det seg om populariserte arrangementer av de mest kjente melodiene i operaer eller operetter av komponister som Weber, Meyerbeer, Verdi, Suppé og Johann Strauß d.y. Teateret var så absolutt ikke stedet hvor man satte publikum på så altfor store musikalske prøver, særlig ikke når de gikk for å more seg med lystspill og dets like. Fra sine ungdomsår som fiolinist ved Christiania Folketheater og Dramatiska teatern var Halvorsen godt kjent med det «lettere» repertoaret og publikums preferanser, og i valget av mellomaktsmusikk skjelte han gjerne til det som var populært i øyeblikket. Etter at Den Nationale Scene i oktober 1897 hadde hatt besøk av et

dansk operaselskap som med stor suksess framførte bl.a. Humperdincks *Hans og Grete* og Mascagnis *Cavalleria rusticana*, gikk det ikke mange ukene før potpurrier nettopp fra disse operaene ble inkludert i mellomaktsrepertoaret. *Hans og Grete*-potpurriet var tydeligvis anvendelig til det meste, det være seg Schönthans og Kadelburgs lystspill *Den berømte Kone* (24/11 1897) eller Hamsuns skuespill *Ved Rigets Port* (26/1 1898), der også det symfoniske intermezzoet fra *Cavalleria rusticana* ble spilt. Når det fra teaterets orkestergrav en sjelden gang lød musikk av Wagner, nærmere bestemt en fantasi over *Lohengrin*, var det til skuespill av en heller alvorlig karakter, Ibsens *Lille Eyolf* og *Hedda Gabler* (hhv. 21/1 og 18/9 1895).

Musikken til de kortere mellomaktene hentet Halvorsen oftest fra tidas underholdnings- eller salongmusikk-repertoar. Det var gjerne snakk om stykker med stemningsfulle titler som «Romance», «Rêverie», «Berceuse», «Nocturne», «Méditation» osv. eller stilisert dansemusikk (vals, polka, galopp, gavotte, masurka, polonese, csardas, kolo etc.), ofte forsynt med kvasi-programmatiske titler som Carl Köllings «Løvejakt», «Aus den Zigeunerleben» o.l. Sanger og kortere pianostykker av komponister som Mendelssohn («På sangens vinger» etc.), Chopin (valser, nocturner m.m.), Rubinstein («Toreadore et Andalouse») og Grieg (lyriske stykker) ble også benyttet, sannsynligvis i arrangementer for salongorkester. Ellers var musikken komponert både av kjente underholdningskomponister som Johann Strauß d.e. og d.y. og Waldteufel og i dag mer eller mindre glemte navn som Philipp Fahrbach d.e. og d.y., brødrene Johann og Joseph Schrammel, Joseph Bayer, Richard Eilenberg, Friedrich E. Koch, Franz Dunkler, Alphons Czibulka, Farkas Miska, Louis Ganne, Ernest Gillet og den danske Tivoli-dirigenten Balduin Dahl.

På det «lettere» mellomaktsrepertoaret fantes også en del i dag totalt ukjente komponistnavn som Sudessi, Bonheur, Brainard, Diar, Weyler m.fl., som har det til felles at ingen av dem nevnes i oppslagsverker om musikk. Dette reflekterer først og fremst underholdningsmusikkens lave anseelse, men vi kan heller ikke se bort fra at det for en del av navnenes vedkommende dreier seg om pseudonymer, noe som var en ganske så utbredt praksis gjennom hele romantikken. Seinere i livet benyttet Halvorsen ofte pseudonym når han presenterte egenkomponert mellomaktsmusikk han anså som hastverksarbeider og ikke var fornøyd med (→ kap. 5.2). Vi kan derfor ikke utelukke at Halvorsen allerede som kapellmester i Bergen begynte å skjule seg bak ukjente, mer eller mindre fantasifulle komponistnavn. Den utløsende faktoren kan ha vært teaterets fadese med *Midtsommer* vinteren 1894 (→ s. 288). Som eksempel kan det nevnes at han under sin forlovelsestid i mai 1894 framførte et stykke kalt «Love's golden dream» av en kom-

ponist (?) med det megetsigende navnet «Bonheur». Ordlyden i Halvorsens erindringsnotater fra sine seks år som kapellmester i Bergen tyder i alle fall på at han komponerte atskillig mer enn musikken til *Midtsommer*, *Vasantasena* og *Hos Sigbrit*:

Jeg begyndte nu at komponere for scenen og i det hele for teatret. Den forrige kapellmester havde taget med sit repertoire og så måtte der skaffes ny musik. Det blev mest hastverksarbeider som litet tilfredsstillede mig (*H:59*).

Til den «lettere» mellomaktsmusikken ved Den Nationale Scene må vi også regne et stort antall marsjer, som Halvorsen hadde en forkjærlighet for å framføre i forestillingenes siste mellomakt. Mange av dem hadde geografiske navn som skulle antyde en viss lokalkoloritt, så som «tyrkiske» marsjer av Beethoven, Suppé og Eilenberg, «Russisk marsj» av Johann Strauß d.y., «Marche Lorraine» av Louis Ganne, «La Toulonaise» av Weyler, «Neapolitansk Marsch» av Petrel [trolig Enrico Petrella] og den ungarske «Rákóczy-marsjen» i arrangement av Hector Berlioz. Repertoaret omfattet også andre marsjer av Suppé, «Margaretha-Marsch» av Leskowjan, «Königsmarsch» av Alfred Zamara, «Festmarsch» av den tidlig avdøde norske komponisten Per Lasson, «Hyldningsmarsj» fra Griegs *Sigurd Jorsalfar*-musikk og – ikke å forglemme – to marsjer av Halvorsen selv. Den ene var den tidligere omtalte ungdomskomposisjonen Hallingdal Bataljons Marsch (*Verk 1*), som ble spilt til de forskjellige teaterstykker i løpet av Halvorsens seks sesonger i Bergen. Den lød første gang til Amalie Skrams drama *Agnete* like før jul 1893, siste gang til Reuters og Fristrups folkekomedie *Landmandsliv* 26.juni 1899, som var hans aller siste opptreden som Den Nationale Scenes kapellmester. Imidlertid ble den alltid oppført anonymt, så han kan ikke ha vært helt tilfreds med sin «ungdomssynd» (→ s. 77).

Mer fornøyd var Halvorsen utvilsomt med den andre egenkomponerte marsjen, som særlig ofte var å høre som mellomaktsmusikk i sesongen 1893–94. Mer enn noe annet Halvorsen-verk har den sørget for å gjøre sin opphavsmann kjent for hele den musikalske verden. Det dreier seg om den like berømte som populære «Bojarernes Indtogsmarsch» (*Verk 15*).

Bojarernes Indtogsmarsch (Verk 15), Halvorsens største suksess noensinne

I august 1893, ikke lenge etter ankomsten til Bergen, mottok Halvorsen et brev fra sin kjenning i Berlin, cellisten Heinrich Grünfeld (*Afp* 14/3 1934). Han hadde skaffet ham «et glimrende tilbud fra Bukarest [București] som Profeseur superior ved Conservatoriet» (JH til IH 5/9) og samtidig engasjement som «primarius i kvartet... [med en] Gage [på] 7.000 francs, tiltræde straks» (*H:58*). «Har måttet

afslå det, naturligvis,» skrev Halvorsen til Holter 5. september, men med et tilbud om nesten dobbelt så høy gasje som i Bergen er det ikke rart at han et øyeblikk «holdt på at vakle», da han «endnu ikke hadde underskrevet nogen kontrakt» i Bergen (H:58).

Selv om Halvorsen aldri kom til București, skulle tilbudet bli viktig for ham som komponist. Det var nemlig henvendelsen fra Grünfeld som gav ham inspirasjon til å komponere «Bojarernes Indtogsmarsch». Halvorsen har ved flere anledninger fortalt om hvordan det gikk til, bl.a. i erindringsnotatene:

[Jeg] fik fat i et leksikon for at få rede på hvad Bukarest var for noget. Der læste jeg om den kunstelskende dronning Carmen Sylva, om efterkommerne af de rike og fornemme Bojarer som for så og sålænge siden holdt sit indtog i Bukarest. Donner Wetter! tænkte jeg, dette vilde ta' sig ut i aviserne. Og så Dronningen da! Hun vilde straks kalde mig op til slottet med min kvartet. Jeg måtte ha' en utløsning og så skrev jeg en marsch som jeg kaldte «Bojarernes indtog», og netop som jeg var færdig med dette samme dags eftermiddag, triner Edv. Grieg ind. «Nå, hvordan går det! Allerede i fuld virksomhet, ser jeg» – han så manuskriptet stå på pianoet. Han kiket nokså nøie igjennem den, og så sa han: «Den var s'gu go'!» Glad over hans ros sa' jeg at den skal bli spillet i teatret imorgen aften hvis han vilde komme og høre på. Det lovet han. Da han havde gået, satte jeg mig ned og skrev ut orkesterstemmer til langt ut på natten, holdt prøve næste morgen og spillet den om aftnen under stor jubel. Den måtte gis da capo. Ed. Grieg var tilstede sammen med Erika Nissen. Orkestret var lidet og ikke godt, men selv i dette primitive klædebon gjorde mine Bojarer sig bemærket. Det har de jo også senere hen gjort over hele verden, sogar i Kinesiens land (H:58).

Halvorsen må ha mottatt tilbudet fra București rundt månedsskiftet august / september, siden han nevner det i brevet til Holter og neppe arbeidet mange dagene som kapellmester uten å ha kontrakten i orden. Skal vi ta Halvorsens erindringsnotater bokstavelig, ble Bojarernes Indtogsmarsch oppført i teateret helt i begynnelsen av september, men det må i så fall ha skjedd utenom programmet. Noen dokumentert oppførelse fant ikke sted før 17. september, da den var oppført på plakaten som mellomaktsmusikk ved premieren på det som skulle bli sesongens store suksess ved Den Nationale Scene, Gustav Esmanns nye skuespill *Magdalene*, en dansk pendant til Christian Krohgs *Albertine*. En kritikk signert «-lb.-» i *Bergens Aftenblad* 21. september viser for øvrig at det *ikke* var ved premieren, men ved skuespillets andre oppførelse 20. september at Edvard Grieg og pianisten Erika Nissen var til stede (hun hadde gitt en egen konsert i Bergen kvelden før): «Hr. Edvard Grieg med Frue samt Fru Nissen overvar Forestillingen igaar... Orkestermusikken vandt livligt Bifald, ganske særlig 'Bojarmarschen' af Anføreren, Hr. Halvorsen.» At Bojarernes Indtogsmarsch slo særdeles godt an fra første stund, går klart fram av samtlige avisomtaler. *Bergensposten* karakteriserte 18. september marsjen som «excellent instrumenteret, farverig og flot», og signaturen «N.F.» skrev samme dag i *Bergens Annonce-Tidende*:

3.1 Kapellmester ved Den Nationale Scene i Bergen

Blandt Orchesternumrene var igaarftes ogsaa Kapelmester Halvorsens «Bojarernes Indtogsmarsch». Det var en glimrende og pompøs Komposition, der paahørtes i aandeløs Stilhed og efter Slutningsfinalen fremkaldte en saa tordnende og vedholdende Applaus, at Hr. Halvorsen tilsidst maatte bøie sig for Publikums forlangende om at give den *da capo*.

Halvorsen var naturlig nok lykkelig over suksessen med marsjen, som i løpet av hans første sesong som kapellmester ble oppført som mellomaktsmusikk til tre ulike teaterstykker ved Den Nationale Scene, i alt 16 ganger (→ kronologi).

Bojarernes Indtogsmarsch har en konvensjonell, 3-delt form (marsj–trio–marsj *da capo*), men starter i motsetning til marsjer flest helt neddempet i *pianissimo*. Uten å gi noen entydig marsj-assosiasjon spiller celloene en svært enkel ostinatfigur med løpende åttedeler *pizzicato*, annenhver gang grunntone (forsterket av kontrabassene) og kvint. Den fortsetter som akkompagnement gjennom så å si hele marsjens hoveddel og utgjør en stående, men rytmisert klangflate med det tomme kvintintervallet som dobbelbordun. Halvorsen skaper derigjennom en mystisk, trolsk stemning ved (u)bevisst å benytte samme akkompagnementsfigur som Grieg hadde brukt i «I Dovregubbens Hal» fra *Peer Gynt* og det lyriske pianostykket «Trolldtog», op.54, komponert to år før Bojarernes Indtogsmarsch. Lytternes nysgjerrighet pirres. Hva skal komme? Etter to takter setter en klarinett i dypt leie inn med marsjens hovedtema:



Bojarernes Indtogsmarsch (Verk 15), t. 1–10

(samtlige noteeksempler er fra Edvard Griegs klaveruttog, som er transponert fra g-moll til e-moll)

Halvorsen komponerte marsjen nærmest som en øyeblikksinspirasjon etter å ha lest om de stolte bojarene som holdt sitt inntog i București, et historisk scenario fjernt fra norske forhold. Desto mer interessant er det å merke seg at ikke bare akkompagnementet, men også utformingen av hovedtemaet ligger nær opp til Griegs svært så norske (?) Trolldtog:

Bojarernes Indtogsmarsch (Verk 15), Halvorsens største suksess noensinne

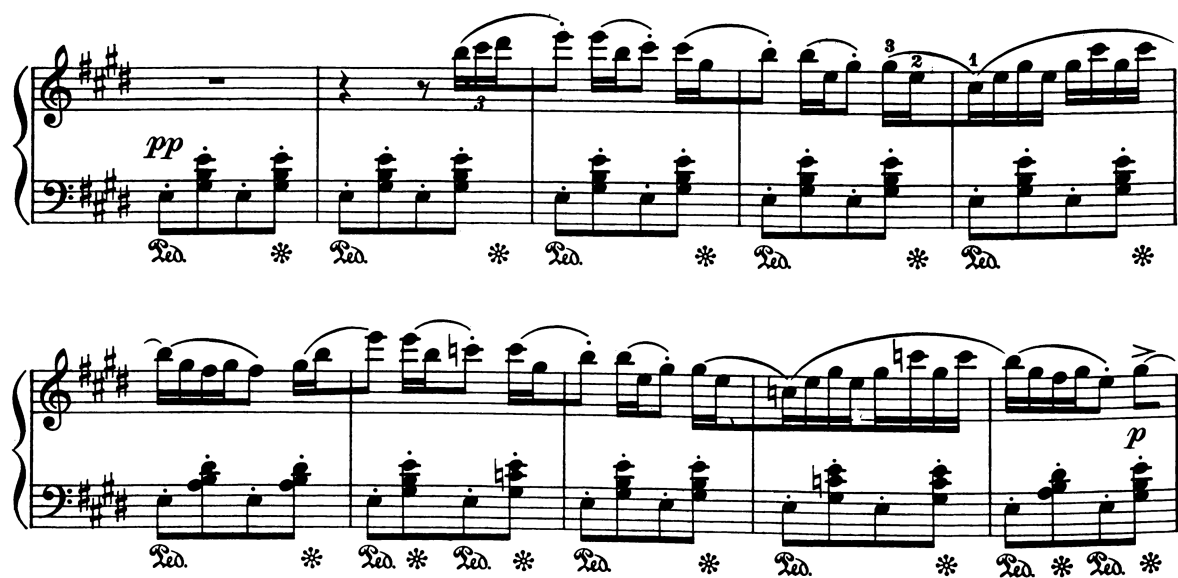


Edvard Grieg: Trolldog, op. 54 nr. 3, t. 1–6

I begge temaer finner vi av en indre kontrast mellom motsatt rettete diatoniske og kromatiske melodilinjer. Hos Halvorsen møter vi en stadig oppbrutt, fallende diatonisk (nærmest pentaton) linje over to takter etterfulgt av en hurtig, kromatisk oppgang, hos Grieg nærmest det omvendte: En meget hurtig diatonisk oppgang etterfulgt av kromatisk fallende linje som brer seg over flere takter. At den ene melodien i seg selv skulle være bedre egnet enn den andre til å illustrere norske troll eller rumenske bojarer, synes illusorisk. Det er stykkenes titler som leder tilhørerne inn i komponistenes forestillingsverden.

Hovedtemaet i Bojarernes Indtogsmarsch spilles tre ganger etter hverandre med en nærmest kontinuerlig, suggererende crescendo som framkommer både i notert dynamikk og gjennom faktur/ instrumentasjon, akkurat som i «I Dovregubbens Hal» og «Trolldog». Harmoniseringen er ytterst enkel; over det dobbelte orgelpunktet benytter Halvorsen bare tonika- og dominantakkorder. Først i t. 33, der andre gjennomspilling av temaet munner ut i et seks takters mellomspill, får vi marsjens første subdominantakkord (med tillagt sekst). Etter at hovedtemaet er spilt tre ganger og styrkegraden *fff* er nådd, avsluttes marsjens hoveddel i t. 57–74 med et pianissimoparti i varianttonearten G-dur (E-dur i klaveruttoget):

Melodien, som her spilles av piccolofløyte og 1.foliner, er formet som en fri variant av hovedtemaet. De kromatiske passasjene er imidlertid byttet ut med



Bojarernes Indtogsmarsch (Verk 15), t. 57–66

akkordbrytninger, og melodien er fram til t. 66 rent pentaton (med unntak av siste tone i opptaktstriolen). Når første frase gjentas i t. 63–66 er alle store sekster (i noteeksemplet *ciss*) erstattet med små (*c*), og tonikaakkordene i pizzicato-akkompagnementet varieres samtidig med den for Halvorsen svært karakteristiske bruken av forstørret treklang (t. 63 og 65). Dette er ikke funksjonelt betinget, bare en pikant melodisk og harmonisk variasjon. Nettopp slike detaljer, som bryter med det forutsigbare, bidrar til å «løfte» marsjen over marsjer flest.

Det første temaet i *triodelen* er fjernt beslektet med hovedtemaet, da begge bygger på fallende diatonisk linje, men ellers står trioen på mange måter i sterkt relieff til marsjens hoveddel. Den trolske stemningen har veket plass for et pompøst marcato-tema spilt av trompeter og tromboner. Tonearten er subdominants parallell Ess-dur (i klaveruttoget C-dur), og den rytmiske pulsen følger halvnoten i stedet for firedelen. Ellers kan vi merke oss den karakteristiske metriske asymmetrien; frasene er ikke lenger bygd opp av 4+4 takter, men følger en uregelmessig inndeling i 5+6+2 (evt. 5+8) takter:

The musical score is for a Trio section, marked 'f marcato' and 'senza Rdo.'. It is in 3/4 time. The first system shows a melody in the right hand with triplets and accents, and a bass line with chords and triplets. The second system continues the melody and bass line. The third system is marked 'ff' and features a more complex bass line with triplets and accents, and a melody in the right hand. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Bojarernes Indtogsmarsch (Verk 15), t. 79–91 (med utskrevet, oktavert repetisjon av t. 79–83)

Bojarernes Indtogsmarsch (Verk 15), Halvorsens største suksess noensinne

Harmonikken er til å begynne med enkel også her, men en viss spenning oppnås ved at kvinten ligger i bassen. Dessuten benytter Halvorsen i t. 81–83 den i 1890-åra fortsatt «skurrende» tonikaakkorden med tillagt sekst. I t. 87–91 følger en modulasjon til parallelltonearten. Derneft, etter at triotemaet er repetert, følger et mellomavsnitt som er det eneste modulerende stedet i marsjen:

The image displays a musical score for the piece 'Bojarernes Indtogsmarsch' (Verk 15), measures 81 through 113. The score is written for piano and features a variety of musical notations. It includes triplets, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *cresc. poco a poco*, *sfz*, and *ff*. The key signature changes from one key to another, indicated by the presence of both sharps and flats. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and accidentals, as well as performance instructions like 'cresc. poco a poco' and 'sfz'. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black notation.

Bojarernes Indtogsmarsch (Verk 15), t. 89–113

I noteeksemplets siste takt (med opptakt) ser vi at triotemaet – etter en kraftig dynamisk stigning – vender tilbake **ff** i t. 113, men nå i en helt ny skikkelse; den rytmiske pulsen følger igjen firedelene, noe som markeres med et typisk marsjakkompagnement med for- og etterslag som skaper et polyrytmisk kontrapunkt til temaets trioler. Den orkestrale veven suppleres dessuten av fløyter og 1.obo, som imiterer temaet i t. 113–114 og 118–120 og ellers fargelegger det hele med gnistrende triller og skalaløp. Slik skaper Halvorsen satsens største dynamiske høydepunkt, som holdes ved like helt til t. 159 (ut triodelen), fra t. 125 (med opptakt) gjennom et nytt, pentatont preget tema.

Bojarernes Indtogsmarsch var opprinnelig instrumentert for det lille teaterorkesteret i Bergen, og i ett år var den utelukkende i bruk ved Den Nationale Scene. Tilskyndet av Edvard Grieg ominstrumenterte Halvorsen marsjen for fullt symfoniorkester sommeren eller tidlig på høsten 1894, og i denne versjonen skulle den snart gå sin seiersgang verden over. Da Grieg i slutten av oktober forlot Bergen for vinteren, tok han med seg partituret til København og sørget for å få orkesterstemmene skrevet ut. Ved hjelp av sine mange kontakter i den danske hovedstaden arbeidet Grieg intenst for å få marsjen oppført, og 15. november skrev han til Halvorsen: «Om Udsigterne til Opførelse kan jeg i dette Øjeblik intet Bestemt sige. Men de kan komme plutselig og jeg skal da kaste mig over dem som et vildt Bæstie.» Sjansen kom litt ut på vinteren 1895, da Joachim Andersen dirigerte den ved to folkekonsserter i Odd Fellow-palæet 10. og 17. februar. «Dine flot instrumenterede ‘Bojarer’ drog gennem Koncertpalæets store Sal i Søndags Eftm. 4 1/2 og det klang fortræffeligt,» kunne Grieg melde til Halvorsen 12. februar. Marsjen fikk riktignok bare beskjeden omtale i pressen; *Berlingske Aftenavis*' kritiker, Henrik V. Schytte (signaturen «S.»), beskrev den 11. februar som «et karakteristisk og ligeledes paa Orchestereffecter stærkt anlagt Stykke ... af en yngre norsk Componist Joh. Halvorsen», som han mente å vite «opholder sig i Budapest» (!). Etter den andre konserten skrev Robert Henriques i avisen *Dannebrog*: «Igjen i Gaar gjør Nordmanden *Halvorsens* flotte Orkesterstykke ‘Bojarenes Indtog’ stor Lykke, men det faar ogsaa en flot og elegant Udførelse under den fixe Dirigents omsigtsfulde Ledelse.»

Ikke før Bojarernes Indtogsmarsch hadde gjort lykke i konsertsalen, tok Grieg neste skritt for å utbre verket, å få det utgitt på et større, internasjonalt musikkforlag. Til Halvorsen skrev han fra København 12. februar:

Men hvad nu Spørgsmålet om at få det forlagt angår, så har jeg været så fræk at sige til [Wilhelm] Hansen, at jeg repræsenterer Dig og at han altså har at forhandle med mig. Havde han henvendt sig direkte til Dig, havde han sikkerlig søgt at komme bort fra at betale Honorar. Men som jeg er bleven behandlet i min Ungdom, skal det Pinedød ikke gå Dig. Lad mig derfor ta Sagen i min Hånd. Jeg skal se at klare den så

godt, som mulig. Men Ét må Du gjøre *snarest*: fabrikere et Klaverudtog, som er klavermæssigt og klinger godt for Instrumentet. Selv om Du må udelade enkelte af Vittighederne. Og så endnu Et! Jeg er fornærmet for at Du efter Trioen ikke gjentager G Dur Stedet. Det er Skade og må kunne ændres endnu. Altså: Endnu idag iverj med Klaverudtog! ... Send Klaverutoget *til mig*: Hotel Kongen af Danmark!

Halvorsen hadde ingen problemer med innfri Griegs ønske om å la også det korte G-durpartiet (t. 57–74) spilles *da capo*, noe som gav marsjen dens endelige utforming (opprinnelig hadde Halvorsen satt *fine* etter t. 56). Langt verre var det å «fabrikere» et klaveruttog, noe datidas forleggere av hensyn til den innbringende amatørmusiseringen i de tusen hjem nesten alltid gav ut parallelt med orkesterverk. Halvorsen hadde tidligere komponert både sanger og fiolinstykker med pianoakkompagnement, men å skulle skrive ut musikk som klang godt for piano alene og lå godt i fingrene, var noe helt annet. Han gikk riktignok på med krum hals og skrev to ulike utkast som han sendte til Grieg, men Grieg syntes marsjen fortjente bedre enn som så. Den 25. mars kunne han meddele Halvorsen:

Op med «Bojarene»! Jeg studerede nøje Dine to Klaverudtog og fandt som Du, at det Sidste var bedre end det første. Men langt fra godt nok, det måtte jeg sige mig selv øjeblikkelig. Enten intet Klaverudtog eller et, der ligger godt under Fingrene. Meget af Dit Sidste kunde naturligvis bruges, men, det Hele måtte omkalfatres. Og før jeg vidste det, havde jeg selv gjort noget Andet. Dette skrev jeg da ned og, i Håb om at handle i Din Interesse – meddelte Wilh. Hansen det. Han syntes dette var godt og vilde, hvis jeg vilde sætte mit Navn som Arrangør af Klaverudtoget forandre Betingelserne derhen, at Du får 400 Kroner kontant og om det skulde blive Success, senere Andel i Udbyttet. Da jeg ikke har det Mindste imod at have arrangeret den mig så sympatiske Bojarmarsch, så slog jeg til på Dine Vegne. Har Du noget derimod, så sig bare til. Du skal ikke se en Rynke i min Pande af den Grund. Men – som sagt, jeg tror, Du vil stå Dig på at gribe Wilh. Hansens Forslag med begge Hænder, thi det er ganske *ualmindelig* gunstig.

Halvorsen slo til på Griegs generøse tilbud og «var selvfølgelig stolt og taknemlig over dette» (H:58). Wilhelm Hansen gav ut marsjen med den tyske tittelen «Einzugsmarsch der Bojaren» allerede sommeren 1895 (WH til EG ¹⁰/6 1895), og det skulle snart vise seg at musikkforlaget kom til å gjøre «kollosal geschäft med Bojarene» (JH til EG ⁵/8 1896). Noen andel i fortjenesten utenom engangshonoraret på 400 kroner er imidlertid ikke nevnt i forlagskontrakten (en avskrift datert ³/4 1895 er oppbevart i EWH), men vi må anta at Halvorsen først og fremst hadde Bojarenes suksess å takke for at Wilhelm Hansen var meget imøtekommende med å trykke komposisjonene hans i åra som fulgte.

Den 28. august 1895 holdt Bojarene for første gang sitt inntog ved Tivolis konserter i København, der Georg Lumbye var dirigent. Framførelsen ble en formidabel suksess, og marsjen rakk å bli spilt hele 11 ganger før Tivoli-sesongen var over 17. september (Tivoli-progr., KBK). Også i de kommende sesongene var

marsjen «Favorit-Repertoirestykket i Tivolis Koncertsal» (H:73), og den bredte seg meget raskt rundt om i verden. Da Halvorsen oppholdt seg i Berlin høsten 1896, kunne han glede seg over at «Bojarene [ble] opført mange gange» i Karl Meyders konserthus og «klinger godt [med] 70 mann i orkestret» (JH til AH 2/10 1896). Under et studieopphold i London, som vi skal komme nærmere tilbake til i kapittel 3.6, avla han i april 1898 visitt hos Henry Wood, den kjente dirigenten for promenadekonsertene. Wood kunne fortelle at «Bojarene er 'very popular' her,» og at han allerede kort etter utgivelsen i 1895 hadde dirigert den ved en promenadekonsert (JH til AH 26/4 1898, Wood:457). I London oppsøkte Halvorsen også forlegger-firmaet Schott. «Da jeg rakte ham mit kort,» skrev han i samme brev, «kjendte han straks mit navn som han sagde havde en god klang her. Bojarene var stående concertnummer.» Det tok heller ikke lang tid før «Bojarene ... holdt sit Indtog i Paris» (BAB 17/12 1896), og marsjen fikk raskt et solid fotfeste også på den andre siden av Atlanterhavet (EG til MA 18/6 1896). Under 1.verdenskrig fikk Halvorsen brev fra pianisten, komponisten og Norgesvennen Percy Grainger. Han dirigerte et amerikansk militærkorps og kunne fortelle at soldatene «takket være Bojarene marsjerte ... taktfast avsted» (Afp 14/3 1934). Den 25.mai 1924 stod følgende notis å lese *Musikbladet og Sangerposten*:

Av Amerikablade sees Johan Halvorsen fremdeles at være en av de mest spillede komponister. Hans «Boyarmarsch», der sammen med hans «Suite ancienne» [*Verk* 98, → kap. 4.6] ... har gjort hans navn kjendt verden over, blev i mars fremført av det vældige «Symphony Orchestra» under stor begeistring. I programbladet nævnes han som en av Norges berømteste komponister (s. 70).

Bojarernes Indtogsmarsch fikk naturligvis ikke bare positiv respons, og verst medfart fikk den av svenske kritikere. Etter at Halvorsen selv hadde dirigert den ved en gjesteopptreden i Stockholms-operaen 19.desember 1900, skrev kritiker-signaturen «M.J.» at «'Bojarernas intåg' var rent af banalt och delvis simpelt instrumenterad» (PIT). Likeens framholdt Karl Valentin i *Svenska Dagbladet* at den var «nogot bullersam och passar bäst på populära konserter», der den har «vunnit stort bifall olika städer». Signaturen «-rt.» i *Stockholms-Tidningen* erkjente at «den är visserligen en präktig marsch, vi ha tömt många glas på Hasselbacken och i Berns och på många, många andra ställen vid dess toner,» men føyde til: «på detta ställe och i detta sammanhang!». Kritikene dokumenterer hvor utbredt Bojarernes Indtogsmarsch var blitt i løpet av drøye fem år, men sier også en del om hvilke omgivelser den gjerne ble spilt i: Den ble assosiert med restauranter, utekonserter og dets like og burde derfor holdes unna «finkulturens» høyborg, operaen. Det hjalp ikke at ordet «marsch» ved denne som ved de fleste andre konsertframførrelser behørig ble fjernet fra verkets tittel og erstattet med den

langt «bedre» klingende tilføyelsen «Intermezzo». Kritikerne avfeide like fullt marsjen uten å gi den noen seriøs vurdering. Derimot falt marsjen så absolutt i smak hos operaens publikum, som «applåderade energiskt och lyckades få 'Bojarerna' da capo» (*ST*). Kløften mellom publikum og forståelsepåerne kommer også klart fram i en kritikk signert «Od.» i Stockholms-avisa *Vårt Land*: «Bojarernas intåg är en ytterst grann, uppryckande och delvis larmande marsch, som verkar hvardagslig, men slog an så mycket, att den måste omtagas.»

Et par måneder før konserten i Stockholm fant «Bojarernes Indtogsmarsch» også vegen inn i litteraturens verden, om enn på en lite flatterende måte: I sitt ekteskapsdrama *Dödsdansen* benytter August Strindberg den ikke bare som en metafor for kapteinens, den mannlige hovedpersonens, dårlige smak, men det er også den som er selve «dödsdansen». I dramaets 1. akt får kapteinens kone Alice følgende spørsmål fra sin gjestende fetter Kurt: «Tycker han om att du spelar för honom?» Hun svarer: «Ja, men bara fula melodier ... till exempel den här hem-ska 'Bojarernas intåg'. När han får höra den, blir han besatt och vill dansa» (Strindberg:55). Kort etter kommanderer den alltid uniformerte kapteinen Alice til å spille nettopp Bojarernes Indtogsmarsch, hvorpå han «figurerar något slags ungersk dans, bakom skrivbordet; och slår med sporrarne. Då segnar han till gol-vet utan att märkas av Kurt och Alice, vilken senare spelar stycket till slut» (Strindberg:60). Ifølge Hans Lindströms kommentarer til den kritiske utgivelsen av dramaet var den viktigste rollemodellen for kapteinen i *Dödsdansen* Strindbergs svoger, «den i övrigt omusikaliska Hugo Philp, [som] tyckt[e] om just Halvorsens marsch Bojarernes Indtog. Vid ett tillfälle dansade han i Strindbergs närvaro till hustruns ackompagnement och kollapsade i dansen alldeles som Kaptenen i *Dödsdansen*» (Strindberg:243). Således synes det å ha vært egne opplevelser – og neppe egenskaper ved marsjen selv – som påvirket Strindberg til å la nettopp Halvorsens bojarer ledsage det groteske opptrinnet.

Dödsdansen ble satt opp på Nationalteatret vinteren 1921. Det ville vært meget nærliggende å benytte Bojarernes Indtogsmarsch som mellomaktsmusikk, men Halvorsen var tydeligvis ikke villig til å kompromittere sine bojarer og valgte i stedet en annen velkjent dödsdans, «Danse macabre» av Saint-Saëns. Om Bojarmarsjen var i bruk som scenemusikk under dramaets gang, slik Strindberg forekriver, vet vi ikke. Etter at Halvorsen 6.mai 1927 hadde oppført sin første symfoni ved den store nordiske musikkfesten i Stockholm, skrev signaturen «H.G-t.» i *Aftonbladet*: «Halvorsen är kanske inte så glad åt att hans rykte, världs-rykte, huvudsakligen baserar sig på ett enda stycke, 'Bojarernas intåg', som dess-utom framkallar en så sorglig verkan i Strindbergs 'Dödsdansen'» (*H*:539).

Halvorsen lot seg ikke affisere av nedlatende holdninger til marsjen, men fortsatte ufortrødent å ha en spesiell forkjærlighet for sine bojarer så lenge han levde. Det kunne han trygt ha, for nettopp gjennom sin unike popularitet og utbredelse har marsjen vist sine kvaliteter mer enn noen musikalsk-stilistisk analyse kan gjøre. Da Halvorsen i et intervju i *Aftenposten* 14. mars 1934 ble spurt om hva han på sine eldre dager mente om Bojarmarsjen, kunne han med god grunn gi følgende ubesjedne svar: «Jeg synes den er briljant.»

3.2 Dirigent og kammermusiker i Harmonien

Orkesterkonsertene i Bergen 1893–99

Musikkselskabet Harmonien hadde vært uvirksomt i det meste av den perioden som var gått siden Halvorsen forlot Bergen våren 1886. Etter to sesonger med Per Winge som dirigent (→ s. 149) måtte selskapet i 1888 innstille virksomheten på grunn av manglende oppslutning. Deretter gikk det fire og et halvt år før orkesteret igjen lot høre fra seg høsten 1892. Da hadde en nedsatt komite med bl.a. Frants Beyer og Joachim Grieg som medlemmer samlet inn midler til et nytt garantifond for de kommende fem sesongene. Dette sikret sikret selskapet en driftsstøtte på 2575 kroner for 1892–93 og deretter mellom 1500 og 2000 kroner årlig fram til 1897 (*Hprot* 1893–97).

Gjennom resten av 1890-åra skulle Harmoniens gjenetablerte orkester komme til å bestå av rundt 50 musikere (*H:59*), dels teatermusikere som konsertmester Carl Rabe (→ s. 123 f.), dels brigademusikere som Adolf Hansen og Carl L. Nielsen, dels amatører, som vel å merke måtte godkjennes av dirigenten etter prøvespill (se f.eks. *BT* 25/8 1894). Av «amatørene» framhevet Halvorsen «Harloff og søn (cello), John Grieg (cello), Dr. Einar Martens 1ste violin o.s.v.» (*H:59*, → s. 121). Mange av dem som ikke hadde musikken som leveveg, var således meget habile musikere. Blant disse er det ved siden av Wilhelm Harloff (→ s. 123 f.) og John Grieg (→ s. 122) grunn til å framheve fiolinisten Caroline Schøning og kordirigenten Christoffer Lepsøe, som spilte bratsj i Harmoniens orkester. Orkesteret hadde også medlemmer som helt eller delvis livnærte seg som restaurantmusikere, de fleste i «Bergens Koncertsalon», som i 1890 var etablert av Sigvart Asker, Halvorsens arbeidsgiver fra det svenske operetteselskapet 1882–83 (→ s. 105 og 108). Her var det engasjert et varietéorkester som til å begynne med ble ledet av fiolinisten Karl Johannessen, Halvorsens tidligere med-

elev og samspillpartner fra Stockholm (→ s. 111). Denne ble hyret som «Solist, Kvartetspiller og Koncertmester» i Harmonien (*Hprot* 30/7 1893), og også musikerne i Johannessens ensemble utgjorde en meget viktig forsterkning av orkesteret (Petersen:198 f., Berg & Mosby:259–261, Fasting:190 f., Reitan & Storaas:39). Høsten 1893 engasjerte Asker et nytt orkester, «Rauschers Damekapel», som ble i byen et par sesonger framover. Ved sin «bemærkningsverdige Imødekommenhed og Interesse for Musiklivet» lot Asker medlemmer herfra, blant dem ensembles 19 år gamle kapellmester Lucie Rauscher, medvirke ved Harmoniens konserter (*Bp* 16/10 1893).

Harmoniens dirigent i første sesong etter reorganiseringen, Georg Washington Magnus, klarte ikke å vinne bergenserne anerkjennelse i tilstrekkelig grad til å bli reengasjert. Desto større forventninger ble det stilt til Johan Halvorsen da han året etter skulle ta over den kunstneriske ledelsen av Harmonien. Forventningene ble ikke mindre i løpet av de ukene bergenserne så ham i aksjon som drivende dirigent for det lille teaterorkesteret. Allerede i september brakte kritiker-signaturen «H.» følgende profetier om Halvorsens kommende innsats som orkesterdirigent:

Efter det lille, man har havt Anledning til at høre af Johan Halvorsen som Orchesterdirigent i Theatret, ... har Bergens Musikforening «Harmonien» en Vintersæson i Vente, som ikke har været oplevet, siden Edvard Grieg var Dirigent.

Thi det er utvilsomt, at som Orchesterdirigent vil Halvorsen komme til at præstere noget lige til fænomenalt – efter Bergenske Musikforholde (*BT* 15/9).

Ved sesongens første Harmoni-konsert 14.oktober 1893 bestod Halvorsen sin ilddåp som orkesterdirigent med glans. Kritikersignaturen «—y» gav følgende kommentar:

Resultatet blev en fuldstændig Sejer [for Harmonien], og at denne først og fremst var at tilskrive Selskabets nye, energiske Dirigent, *Hr Johan Halvorsen*, derom herskede der neppe mer enn én Mening blandt det talrig fremmødte, højst interesserte Publikum. Det maatte være tydeligt for enhver, i hvor høj Grad Hr. Halvorsen, gennem sin sikre, bevidste Ledelse, sin smidige Taktstok, sin suggestive Gestikulation, havde Orkestret i sin Magt (*BT* 16/10).

Gjennom nesten ti år som primarius i ulike kammermusikkensembler var Halvorsen for lengst en erfaren musikkinstruktør, men det er like fullt bemerkelsesverdig hvor godt han etter bare seks ukers virke som kapellmester i teateret og noen få prøver med Harmonien hadde klart å tilegne seg rollen som dirigent. *Bergens Aftenblad* påpekte at bergenserne «vist ikke ofte i senere Aar» hadde fått høre sitt «Harmoniorkester ved en Førstekonsert i Sæsonen spille saapas rent og korrekt, specielt saa friskt og livfuldt, med saa tilfredsstillende Samfølelse» (*BAb* 16/10). Videre berømmet anmelderen Halvorsens usedvanlige inspirasjonskraft:

3.2 Dirigent og kammermusiker i Harmonien

Man faar præcist det samme Indtryk af Hr. *Joh. Halvorsen*, naar han i Egenskab af Orkestrets Fører svinger sin Taktstok, som naar han lader Buen fare hen over sin Violins Streng: den over det almindelige energiske, viljekraftige Personlighed. Og han forstaar den Kunst at inspirere sit Orkester den samme ildfulde Interesse, som besjæler ham selv, efterat han forud har nyttet Tiden og de knapt tilmaalte Prøver, – Orkesterprøver er kostbare! – til mest mulig indgaaende Instuderingen af de enkelte Elementer, hvorefter hans Orkester er sammensat (*BAb* 16/10).

Konserten ble innledet med Beethovens 2. symfoni, et verk Halvorsen kjente godt og sannsynligvis hadde vært med på å oppføre i Leipzigs Gewandhaus (21/10 1886). Harmoniens orkester låt visstnok «lidt usikkert i Introduktionen», men klarte snart å fylle «Tilhørerne med et levende Indtryk af det hele Værk saavel i dets store Linjer som i dets Detaljer» (*Bp* 16/10). Beethovens symfonier hadde (og har fortsatt) en unik plass på de fleste symfoniorkestres repertoarer, og i løpet av sine seks sesonger som Harmoniens dirigent sørget Halvorsen for å få framført minst én Beethoven-symfoni hver sesong. Beethoven ble etterfulgt av Schubert, representert med den kjente mellomakts- og ballettmusikken fra *Rosamunde*, som Halvorsen delvis kjente fra en konsert i Aberdeen (26/3 1889). I løpet av sin lange dirigent-karriere skulle han komme til å benytte disse stykkene utallige ganger, først og fremst som mellomaktsmusikk.

Resten av konsertprogrammet bestod av norsk musikk basert på norske folketonar. Først ut var Halvorsens egen stryker-bearbeidelse av «Rabnabryllaup uti Kraakjalund» (*Verk* 8), som brakte ham «varm Applaus» og «maatte gives da capo» (*BT* 16/10).^{*} Konsertens *grande finale* var Svendsens norske rapsodi nr. 3, der Halvorsen i sluttdelen fikk drevet orkesteret opp i et «rivende Tempo, uden at noget gik istykker» (*BAb* 16/10). Halvorsen hadde beholdt sin gamle kjærlighet til Svendsen (→ s. 92), og Svendsens orkesterverk skulle i enda større grad enn Beethovens bli gjengangere på orkesterkonserter ledet av Halvorsen. I sin første sesong som Harmoniens dirigent satte han et verk eller arrangement av Svendsen på programmet ved alle selskapets fire orkesterkonserter, og han fortsatte å dirigere mye Svendsen både i sine resterende fem sesonger i Bergen og seinere ved orkesterkonserter i Kristiania. Som Svendsen-tolker ble han etter hvert unik, og ved større opptredener som gjestedirigent i utlandet sørget han alltid for å dirigere musikk av Svendsen. Da Halvorsen for første gang opptrådte som dirigent i København i 1918, sju år etter Svendsens død, ble han av Hugo Seligmann i *Pressens Magazin* omtalt som «den genopstandne Johan Svendsen» (*H*:409), og hans aller siste dirigent-opptreden med et større orkester var ved to minnekonserter for Svendsen ved 90-årsjubileet høsten 1930 (→ kronologi).

* På samme tid ble «Rabnabryllaupet» også oppført av Musikforeningen i Kristiania, som under Holters utenlandsreise ble dirigert av Per Winge (*Ot* nov. 1893:15).

Repertoaret ved Harmoniens første konsert høsten 1893 var bygd opp på trygg, tradisjonell grunn i den forstand at de oppførte verkene med unntak av Halvorsens eget for lengst var innarbeidet på samtidas orkesterrepertoarer. Under sine opphold i Leipzig, Aberdeen og Helsingfors hadde Halvorsen gjort seg kjent med alle de oppførte verkene, og verk av de samme komponistene var av det han oftest hadde framført som solist og/eller kammermusiker (→ kronologi). Ved Harmoniens neste konsert, 2. desember, kunne Didrik Grønvold til gjengjeld konstatere en langt dristigere programsammensetning: «Programmet ... tilhørte udelukkende Nutiden, eller det som for nogle Aar siden benævntes 'Fremtids-musik'» (*Bp* 4/12). Strengt tatt var konsertens eneste relativt «nye» verk Paderewskis fem år gamle pianokonsert, som fikk liten respons for sin egen del, da oppmerksomheten i første rekke var rettet mot solisten Elisabeth Hals Andersen, som skilte seg meget bra fra oppgaven (*Bp* og *BT* 4/12). Når Grønvold benyttet Wagnerske ord som «Fremtidsmusik», skyldtes det nok likevel først og fremst de andre numrene på programmet. Konserten ble innledet med Svendsens mest «Wagnerske» og «i Anvendelse af orkestrale Effekter blandt de moderneste» verk (*Bp* 4/12), den symfoniske innledningen til *Sigurd Slembe*, som av en konservativ Leipzig-kritiker i sin tid var blitt betegnet som «et sykelig og skadelig foster av vår egen tid» (Benestad & Schjelderup-Ebbe 1990:98). Konsertens siste to nummer var komponert av Richard Wagner og Hector Berlioz, to av de «modernes» mest uttalte fanebærere tidligere på 1800-tallet. Riktignok representerer verken Wagners Siegfried-Idyll eller Berlioz' fargesprakende orkesterarrangement av Rákócymarsjen de mest utpreget radikale og for datidas publikum vanskelig forståelige sidene hos sine opphavsmenn. Tvert imot ble Berlioz' fengende marsj «Koncertens populæreste Nummer» (*Bp* 4/12), og som vi allerede har vært inne på, fant den snart vegen også til teaterorkesterets mellomaktsrepertoar (→ s. 294). Med et slik programvalg kunne Halvorsen gi konservativt innstilte tilhørere og musikere sjansen til gradvis å venne seg til musikk av komponister som fortsatt var omdiskuterte og/eller gikk for å være «vanskelige», selv om bergenserne slett ikke skulle være ukjente med Wagner: Fra 1881 var musikk av ham framført under ledelse av Grieg, Winge, Magnus og framfor alle Iver Holter, som vinteren 1886, da Halvorsen var Harmoniens konsertmester, hadde foranstaltet to konserter med utdrag fra Wagners operaer (→ s. 131).

I sine første sesonger som Harmoniens dirigent satte Halvorsen jevnlig musikk av Wagner på programmet, men med de begrensede ressursene han rådet over i Bergen, var han oftest henvist til å benytte arrangementer av Svendsen (Wesendonck-sangen «Träume», → 14/4 og 19/4 1894) og Wilhelmj (Walthers Preislied fra *Meistersinger*, → 16/3 1895). Som vi har vært inne på, ble en «Fantasi»

fra *Lohengrin* likeens brukt som mellomaktsnummer ved Den Nationale Scene (→ s. 293). Å framføre musikk i Wagners originaldrakt bød på mange praktiske og tekniske utfordringer, men 26.oktober 1895, da Harmonien for første gang holdt sin konsert i Askers nylig ombygde «Eldorado», tonte Wagners ouverture til *Tannhäuser* gjennom konsertlokalet. Den «klang fortrinlig, ... [med] fin og gjennomført Nuancering i Foredraget» mente kritikersignaturen «Monsieur» i *Revyen*, som roste «Kapelmeisteren og hans Musici [for] mærkbart [at have] nedlagt et betydeligt Arbeide» (*Rev* 2/11). Overturen slo veldig an også blant tilhørerne og måtte gjentas 11.april 1896, da programmet var satt sammen etter publikums avstemming.

Den 18.januar 1896, da Halvorsen igjen viet en hel konsert til «anerkjendte Repræsentanter for betydningsfulde Retninger inden det moderne Musikliv» (*BT* 20/1), fikk publikum stifte bekjentskap med en atskillig større bøyg blant Wagners komposisjoner: For første gang fikk bergenserne høre forspillet til *Tristan og Isolde*, ifølge *Bergens Aftenblad* «en vanskelig tilgjengelig og raffinert Musik som ... fordrer en Overlegenhed i Gjengivelsen, som ikke kan ventes af vort Orkester» (*BAb* 20/1). Kritikerne mente det var fortjenstfullt at Halvorsen framførte *Tristan*-forspillet og fant «adskilligt godt og vakkert» også i orkesterets spill (*BAb* 20/1). Skal vi tro signaturen «— c —», gikk musikken likevel ikke hjem hos tilhørerne: «Publikum var ikke rigtig med, hvad der muligens kan tilskrives Wagners eiendommelige Musik, der oftere maa høres, for at den skal forstaaes helb» (*BAT* 20/1).

Sommeren 1896 overvar Halvorsen en syklus med hele Wagners *Nibelungenringen* i Bayreuth (→ kap. 3.5), men dette førte ikke til at han dirigerte flere Wagner-verk enn før, snarere tvert imot: Om vi ser bort fra leilighetsverket *Kaisermarsch*, som satte et pompøst punktum for sesongen 1896–97, dirigerte Halvorsen overhodet ingen Wagner-verk i Harmonien i sine siste tre år i Bergen. Vi kan bare spekulere i årsakene, men det kan jo tenkes at de optimale framførelsene i utlandet hadde gjort ham lite lysten på å arbeide hardt og intenst med de bergenske musikerne for å oppnå et i sammenlikning middelmådig resultat. Først etter han 1899 ble dirigent for Nationaltheatrets orkester i Kristiania, framførte han igjen musikk av Wagner, flere ganger i form av egne Wagner-konserter (→ kap. 4.2).

Halvorsen fikk raskt føling med at det kanskje ikke alltid var bryet verdt å by den gjengse bergenske musikksmaken for store utfordringer. Selv om byens tilhørere neppe var utpreget konservative av prinsipp, synes mange av dem å ha vært lite lystne på å gjøre seg kjent med musikk som ikke umiddelbart falt en i øret, slik de var vant til fra mellomaktsmusikken i teateret. *Tristan*-forspillet var

langt fra det eneste verket som ble møtt med manglende forståelse; bare det å skulle lytte til en hel symfoni kunne for noen være en vel stor utfordring, og dette fikk Halvorsen merke allerede i sin første sesong som orkesterdirigent. Etter at andre konsert var viet de «moderne» retningene på 1800-tallet, valgte han ved tredje orkesterkonsert, 27. januar 1894, å dirigere det signaturen «N.» karakteriserte som «gamle, gode Kjendinger som efter adskillige Aaringers Hvile atter bragtes frem og gav Stemning» (H:78 f.). De to første oppførte verkene, Gades «*Ossian-ouverture*» og Mendelssohns fiolinkonsert, var moderate, lettfattelige og melodiose representanter for den tidlige romantikken og slo godt an. Deretter fulgte Svendsens første symfoni, utvilsomt et av komponistens mest «klassiske» og moderate verk, i hvert fall i forhold til *Sigurd Slembe*-forspillet fra forrige konsert. Likevel påpekte signaturen «—y.» at symfonien ble en litt for drøy kost for enkelte:

Det er, som bekjendt, i Udnyttelsen af Instrumentationens mangehaande Resourcer til at frembringe store, fuldtonende Helhedsvirkninger, at Joh. Svendsen har sin største Styrke som Orkesterkomponist, medens han ofte lader det iørefaldende melodiske træde tilbage... Vi finder det derfor forklarligt, at Svendsens virkelig storladne Komposition ... trods den højt fortjenstfulde Udførelse, ikke syntes at gjøre noget dybere Indtryk paa det store Publikum. Dertil kom, at Folk visstnok var meget trætte og musikmætte; ... som det nu var, gjorde den nærmest en *succes d'estime* (BT 29/1).

Som det stod å lese i samme kritikk, vant Harmoniens konserter denne sesongen «stadig større Tilslutning» (BT 29/1 1894), og det er vanskelig å vite om kritikken egentlig var representativ for særlig mange av tilhørerne. Publikumstilstrømmningen var faktisk så stor at Harmonien valgte å gjenta konsertprogrammet ved en ny konsert tre dager seinere til inntekt for Karl Johannessen, som var solist i Mendelssohns konsert. En annen kritikk av samme konsert, signert «N.», indikerer heller ingen allmenn misbilligelse rundt programvalget, snarere tvert imot:

Der er Fart og Glans over vor Musikforenings Koncerter nu. Propfyldt Sal, saa det er vanskeligt at skaffe endog en eneste beskeden Plads til. Publikum strømmer ind, med denne den glade Forventnings Spænding over sig, der er saa lystelig for alle Koncertgivere, iler til sine Pladse... Ja det er hyggeligt at sidde i «Harmonien» nuomstunder. Solide, omhyggelig valgte Programmer, dygtig Ledelse, saa god Musik, som vor By nogensinde har evnet at præstere... Vi tør trygt sige, at «Harmonien» neppe nogensinde har haft nogen dygtigere Dirigent end Selskabet for Tiden har (H:78 f.).

Blant de tidligere dirigentene Halvorsen her ble ansett for å rage over, var både Grieg, Holter og Winge. Ingen dårlig attest for en som bare hadde virket noen få måneder i dirigent-faget!

Halvorsens første sesong som dirigent ble avsluttet med to programmessig identiske orkesterkonserter 14. og 19. april 1894, den siste til inntekt for Halvorsen selv. Konsertene ble innledet av Schuberts «ufullendte» symfoni i h-

moll, som ble etterfulgt av «Den Bergtekne» av Grieg og det nevnte Svendsen-arrangementet av Wagners «Träume». Som en prangende finale hadde Halvorsen plukket ut et virkelig spektakulært og publikumsvennlig verk, Tsjajkovskijs 1812-ouverture, som han kjente fra Kajanus' konsert i Helsingfors 14. april 1891, om ikke fra tidligere. Dagen før konserten brakte *Bergens Tidende* en inngående forhandsomtale av verket og dets program, og etter oppførelsen var det tydelig at samme avis var vel tilfreds med både utførelsen og verkets publikumsvennlighet:

Dette fuldstændig noble Stykke Programmusik med sin tunge, slaviske Karakter og sine store Massevirkninger, med sine urolige og farverige Billeder og den pompøse Afslutning, da alle Kremls Kirkeklokker klemter, undlod ikke at interessere og optage Publikum i højeste Grad. Den udmærkede, vægtige og karakterfulde Udførelse, modtoges med stærk Applaus, hvorpaa Dirigenten viste Publikum den Forekommenhed at gjentage hele den store og storslagne Komposition (BT 16/4).

Halvorsen hadde neppe noen motforestillinger mot å gi hele 1812-ouverturen *da capo*, for den var utvilsomt et av hans desiderte favorittverk. Han skulle komme til å dirigere den atskillige ganger i løpet sin lange dirigentkarriere, særlig når han – som vi skal komme tilbake til i kapittel 4.7 – ved spesielle anledninger fikk lede større orkestre på opp til 150 musikere (→ kronologi, bl.a. 23/1 1916). Ifølge *Revyens* utgiver og kommentator Joachim Lampe, som hadde en hang til å formulere seg i «morsomheter», gav ouverturen Halvorsen «Anledning til at vise sig som Feltherre i mere udpræget Forstand», ettersom han ved «Fremførelsen af dette store og imposante Værk ... ogsaa [havde] slaaet og vundet et Slag i Bergensk Musikliv» (Rev 21/4).

Etter Halvorsens første sesong som Harmoniens dirigent var avisene fulle av lovord om «hvilken Betydning Hr. Halvorsens dygtige Taktstok og alvorlige kunstneriske Arbejde har havt og forhaabentlig fremdeles vil have for Byens gjenvakte Musikliv» (BT). *Revyen* berømmet hvordan han «mestrer sine Tropper, virker ildnende paa de dygtige af dem og faar de mindre dygtige til at holde Trop». Selv de «uundgaaelige», «rude Udartninger af en eller anden Hornist», var nå blitt «sjeldne» (Rev 21/4)! Også Harmoniens styre var meget godt fornøyd med sin nye dirigent; allerede 6. februar var det klart at Halvorsen skulle reengasjeres som dirigent. Styremøtet 31. mai fattet følgende vedtak: «Under forudsætning af 'Harmoniens' bestaaen i sæsonerne 1894–95, 1895–96, 1896–97 engageredes Hr. Johan Halvorsen som selskapets dirigent for de 3 sæsoner» (Hprot).

Halvorsens andre sesong som Harmoniens dirigent fikk en strålende opptakt i midten av oktober 1894, da Edvard Grieg for første gang på nesten ti år dirigerte egne kor- og orkesterkomposisjoner i hjembyen, deriblant *Peer Gynt-suite* nr. 1 og den ufullendte operaen *Olav Trygvason*. Det var planlagt to konserter, men

publikumstilstrømmingen ble så stor at det måtte avholdes fire. Av en tale Grieg holdt ved en stor fest etter den andre konserten, går det fram at det medvirkende orkesteret var innstudert av Halvorsen (BT 19/10). Orkesteret var neppe særlig forskjellig fra Harmoniens eget, og Halvorsen, som åpnet konsertene med å framsi et «længe leve vor geniale Edvard Grieg!» (BT 17/10), medvirket etter alt å dømme som fiolinist da Grieg selv dirigerte. Privat hadde Grieg allerede høsten før, i et brev til Anna Brodsky, gitt Halvorsen uforbeholden ros for hans innsats i Bergens musikkliv: «Halvorsen hat große Fortschritte gemacht, auch als Musiker... Er ist sehr beliebt und leistet als Dirigent Vortreffliches» (7/11 1893). I festtalen, som ble holdt for rundt 250 gjester og offentliggjort i avisene dagen etter, benyttet han anledningen til å takke Halvorsen for at han «satte saa megen Genialitet ind paa sit Arbejde i Bergen» (BT 19/10). Griegs store tillit til Halvorsen ble utdypet i et åpent takkebrev til de medvirkende ved konsertene:

Maatte nu alle disse for Anledningen samlede Kræfter ikke atter sprede sig, men som én Mand slutte sig sammen om «Harmoniens» talentfulde Leder, Hr. Halvorsen, og derved nærsagt bidrage til at skabe en varig Musikinteresse i vor By (BT 22/10 1894).

I løpet av Halvorsens seks år som Harmoniens dirigent var Grieg utvilsomt den norske komponisten som ved siden av Svendsen fikk flest verk oppført av musikkelskapet. Etter at Griegs musikk hadde stått i sentrum ved sesongstart høsten 1894, skulle det riktignok gå en hel sesong uten at Griegs navn var å finne på Harmoniens konsertprogrammer. I sesongen 1895–96 var han til gjengjeld representert med hele tre verk: *Peer Gynt-suite* nr. 2 (26/10 1895), strykerarrangementet av «Det første mødes sødme» (14/3 1896), som også ble gjentatt sesongen etter (14/11 1896), og sist, men ikke minst pianokonserten i a-moll (11/4 og 18/4 1896), som ble spilt av Elisabeth Hals Andersen og var valgt ut etter forutgående avstemming blant publikum. Seinere dirigerte Halvorsen «Kulokk og Stabbelaaten» (15/12 1896), to satser fra «Holberg-suiten» (19/3 1898) og de to første symfoniske dansene (25/2 1899). Dessuten var musikk av Grieg i samme periode ofte å høre som mellomaktsmusikk ved Den Nationale Scene.

I løpet av Halvorsens dirigenttid i Harmonien ble det oppført 109 orkesterkomposisjoner, og av disse var nesten en tredjedel, 34 verk, norske. Likevel var det heller få andre norske komponister enn Svendsen og Grieg som fikk framført sine orkesterverk mens Halvorsen svingte taktstokken i Harmonien. Av Christian Sinding ble det bare oppført kor- og kammermusikk: Orkesterkomponister som Otto Winter-Hjelm, Johannes Haarklou, Iver Holter, Catharinus Elling, Gerhard

Schjelderup* og Hjalmar Borgstrøm var overhodet ikke representert, verken i Harmonien eller ved Den Nationale Scene. Johan Selmer stod på programmet bare én gang, med sin mektige *Scène funèbre* (15/12 1896). Ellers dirigerte Halvorsen sin dirigent-forgjenger Georg Washington Magnus' symfoniske dikt *Frithjofs Heimkehr* (16/3 1895) og Svendsens orkestrering av Edmund Neuperts tonebilde *Før Slaget* (10/4 1895). Elisabeth Hals Andersen var solist i Ole Olsens Suite for piano og strykeorkester (26/10 1895), og Sigurd Lie framførte sitt eget konsertstykke «Huldra aa'n Elland» for fiolin og orkester (13/2 1896). Det kan også nevnes at Adolf Hansen fikk benytte orkesteret til to konserter med egne komposisjoner (23/11 og 26/11 1893). Harmoniens tidligere æresmedlem, Johannes Haarklou, fikk derimot avslag da han vinteren 1896 søkte om å få dirigere en av sine egne symfonier ved en orkesterkonsert (*Hprot* 13/1 1896). Verk av seg selv dirigerte Halvorsen i noe større grad, men her var det ikke snakk om større komposisjoner som kan ha fortrenget norske kolleger. I tillegg til «Rabnabryllaup uti Kraakjalund» (14/10 1893 og 16/10 1897) og «Bojarernes Indtogsmarsch» (23/11 1895 og 27/3 1898) framførte han «Varde» for mannskor og orkester (*Verk* 21 nr. 1, 26/10 1895) samt et par utdrag fra musikk som opprinnelig var komponert for scenen, nemlig «Hymne til Brahma» fra *Vasantasena* (*Verk* 25, 15/12 1896) og tre nummer fra eventyrkomedien *Tornerose* (*Verk* 37, 4/5 1899).

I vurderinger av Halvorsens dirigentvirksomhet har ettertida naturlig nok fokusert mest på hans 30 år ved Nationaltheatret i Kristiania / Oslo. Det er likevel viktig å komme i hug at det var gjennom sitt seksårige virke i Bergen han la grunnlaget for og opparbeidet den rutinen og erfaringen som skulle til for i det hele tatt å kunne komme i betraktning da dirigentstillingen i Kristiania skulle besettes i 1899. Den musikken han hadde på repertoaret i Bergen, skulle likeens komme til å prege hans videre virke som dirigent. Uten at vi her kan gå detaljert inn på hver enkelt av de 32 orkesterkonsertene Halvorsen dirigerte i løpet av seks år i Bergen, vil vi ved å betrakte konsertprogrammene (→ kronologi) finne igjen en rekke verk som seinere ble oppført ved Nationaltheatrets konserter og forestillinger. Som vi har vært inne på, ble noen av disse, som Beethovens symfonier, Griegs og Svendsens orkesterverk og Tsjajkovskijs 1812-ouverture, nærmest for gjengangere å regne. I samme åndedrag kan vi nevne Mendelssohns ouverture «Hebridene» (12/11 1898), Liszts symfoniske dikt «Les préludes» (25/4 og 25/4 1895) og Berlioz' ouverture «Carnaval romain» (15–16/12 1894 og 12/11 1898), som Halvorsen dirigerte hhv. 17, 15 og 13 ganger ved Nationaltheatret.

* Marius Berg, som i sin masteroppgave om Gerhard Schjelderup foretar en «kronologisk gjennomgang av konserter og fremførelser dekket av norske kritikere», har ikke funnet noen oppførelse av Schjelderups musikk i Norge mellom 1886 og 1898 (s. 118).

Ved et gjennomsyn av Halvorsens repertoar som orkesterdirigent i Bergen er det ellers påfallende at 1700-tallskomponister som J.S. Bach, Händel, Haydn og Mozart bare stod på Harmoniens program én gang hver (musikk av de to sistnevnte var til gjengjeld ofte å høre som mellomaktsmusikk ved DNS). Med unntak av Beethovens dominerende stilling dirigerte Halvorsen heller ikke mye musikk fra første halvpart av 1800-tallet. Til Griegs store sorg (EG til AB 20/8 1906) betraktet han Robert Schumann som «kjedelig og 'abgeblast'» (JH til AH 17/7 1896), og ser vi bort fra pianokonserten, som rimeligvis var valgt ut av solisten Gustav Adolf Nielsen (15/12 1896), var Svendsens strykerarrangement av «Abendlied» (6/12 1898) det eneste Schumann-verket Halvorsen dirigerte i Bergen. Mer forståelse hadde han for Mendelssohn, som i tillegg til fiolinkonserten og Hebridene-ouverturen var representert med sin «skotske» symfoni nr. 3 (13/2 1896). Likeens framførte Halvorsen både første symfoni (14/3 1896) og *Ossian*-ouverturen av Gade, samt hele fire verk av Max Bruch. En komponist som Brahms stod derimot ikke på programmet ved noen av Harmoniens orkesterkonserter. Som vi skal komme tilbake til, anså han Brahms' «Store Former» som «uhyggeligt flade som det kjedelige tyske landskab» (JH til AH 17/7 1896). Det er dermed ikke til å undres over at han ikke fant det bryet verdt å framføre et større Brahms-verk i en by der deler av publikum sågar fant Svendsens D-dursymfoni for lang og tung. Av nyere tysk-østerriksk musikk dirigerte Halvorsen heller Karl Goldmarks i sin tid kjente og populære programsymfoni *Ländliche Hochzeit* (18/1 1896). Dessuten var Humperdinck representert med et instrumentalt utdrag fra *Hans og Grete* (6/12 1898), utvilsomt påvirket av det danske selskapet som med stor suksess hadde spilt denne eventyroperaen på Den Nationale Scene tre måneder tidligere (→ s. 293). Selv skulle Halvorsen komme til å lede en rekke framførelser av *Hans og Grete* på Nationaltheatret 1903–04.

Av nyere orkestermusikk var det likevel ikke først og fremst den tyske, men den franske som tiltalte Halvorsen. Dette viste seg tydelig fra og med hans andre Bergens-sesong, som åpnet med at Martin Knutzen var solist i Saint-Saëns' Pianokonsert nr. 2 i g-moll (27/10 1894). Av samme komponist dirigerte Halvorsen et drøyt år seinere «Danse macabre» (18/1 1896), som han hadde spilt allerede ved sin første konsert som konsertmester i Bergen høsten 1885 (→ s. 122). I tråd med Ibsens anvisning ble «Danse macabre» også benyttet ved Den Nationale Scenes oppsetning av *John Gabriel Borkman* (19/2 1897). Delibes' «Slavisk tema med variasjoner» fra balletten *Coppélia* (10/4 1897) og Massenets ouverture til *Phèdre* (22/1 og 27/3 1898) er likeens å finne blant den franske orkestermusikken Halvorsen tilegnet seg i Bergen og seinere ofte benyttet i Kristiania. Aller størst forkjærlighet hadde Halvorsen likevel for en rekke i dag sjeldent hørte franske

orkestersuiter som Saint-Saëns' *Suite algérienne* (16/3 1895 og 22/1 1898), Godards *Scènes poétiques* (23/11 1895, delvis 19/3 1898) og Massenets *Scènes pittoresques* (16/10 1897) og *Scènes hongroises* (6/12 1898), samt Bizets velkjente *L'Arlesienne-suite* «nr. 1» (13/2 1897). Den løst sammensatte suite-formen, som gjerne bestod av «en Række helt brogete Tonebilleder» (BT 18/10 1897), gjorde det forsvarlig å framføre satsene enkeltvis. Med sine ofte poetisk-beskrivende titler var de dermed meget anvendelige som mellomaktsmusikk til skuespill av ymse slag, først og fremst ved Nationaltheatret etter 1899, der Halvorsen disponerte et orkester som lot franskmennenes delikate instrumentasjon komme til sin rett i en helt annen grad enn det lille teaterorkesteret i Bergen var i stand til.

Forkjærligheten for fransk orkestermusikk er utvilsomt et av de viktigste særtrekk ved Halvorsens orkesterrepertoar, noe som også kom til å få en ikke uvesentlig innflytelse på en del av hans egne komposisjoner.

Halvorsens virke som fiolinist ved siden av dirigentvirksomheten i Bergen

At Halvorsen i sine stillinger i Bergen 1893–99 først og fremst virket som dirigent, betydde på ingen måte at han sluttet å opptre som fiolinist. Da han ankom Bergen på seinsommeren 1893, var det nærmest direkte fra fiolinstudier hos Thomson i Liège, og allerede 14. september samme høst holdt han en meget vellykket konsert i byen. På programmet stod bl.a. Paganinis Ess-durkonsert, som han nylig også hadde spilt ved sommerkonserten i Drammen (→ s. 277). Kritiker-signaturen «H.» påpekte at det hadde «gaaet Frasagn om, at Johan Halvorsen var bleven 'flink', ... men der var vel faa, som havde tænkt sig ham som en saa fuldfærdig og interessant Kunstnerindividualitet» (BT). Her siktes det ikke bare til fiolinspillet, for ved samme anledning fikk Bergenserne for første gang også stifte bekjentskap med Halvorsens egne komposisjoner. Selv spilte han fiolinsuiten i g-moll (*Verk 5*), mens Ingolf Schjøtt sang to av Bjørnson-sangene (*Verk 4*), hvorav én måtte gis *da capo*.

Halvorsen gjentok store deler av konsertprogrammet ved en ettermiddagskonsert 17. september, samme dag som han uroppførte Bojarernes Indtogsmarsch i teateret om kvelden. Som utøver ble han som så ofte før berømmet for sine seriøse tolkninger uten billig publikumsfrieri (→ s. 192), denne gangen av kritiker-signaturen «—y» i *Bergens Tidende*:

Hvad der navnlig imponerer ved Johan Halvorsens Spil, er dets grundmurende Soliditet, dets fuldendte *Beherskelse* over hele Linjen — fra de rent udvortes tekniske Kunstgreb til de mest minutiøse Finesser i Foredragets plastiske Udformning; der af

den overlegne Ro, det selvfornektende Maadehold, der forsmaar at beile til et højt-æret Publikums Gunst ved at lade kalejdoskopiske Virtuuskunster flimre for dets forbløffede Øjne. Dersom Hr. Halvorsens Kunst paa denne Maade maaske taber noget i Popularitet, vinder den ganske sikkert i Fornemhed. Ikke saa at forstaa, at Hr. Halvorsens Spillemaade ikke skulde kunne fængsle ogsaa det store Publikum. Det viste sig noksom igaar, at Tilhørerne blev revet med; der fulgte stærk Applaus og stadige Fremkaldelser efter hver Optræden af Koncertgiveren; men – vi har alligevel set langt ringere Kunstnere vække større Begejstring.

Koncerten aabnedes denne Gang med Paganinis Es-dur Koncert, hvis musikalske Tankerigdom, efter vor Opfatning, ikke staar i Forhold til det overdaadige Udstyr af tekniske Hexekunster, hvori den fremtræder. Koncertgiverens mesterlige Gjengivelse gjorde imidlertid det mest mulige ud baade af det ene og det andet og viste i ethvert Fald til Evidens, at selv ikke en Paganinis mest paradoxale Indfald formaar at bringe ham ud af Ligevægten (*BT* 18/9).

Med disse konsertene markerte Halvorsen med ett slag at han ikke bare som dirigent, men ogsaa som fiolinist og komponist var kommet til Bergen for å være den ledende skikkelsen i det stedlige musikklivet. I løpet av de kommende seks år var han således meget aktiv som fiolinist ved allehånde arrangementer og konserter (→ kronologi 1893–99). Av egne solo-konserter fortsatte han å gi én hver sesong, som regel med etterfølgende folkekonsert. Som folinsolist var han likeens et selvskrevent innslag på programmet ved Den Nationale Scenes årlige 17. mai-matineer, og han deltok ogsaa ved en del kirkekonsserter (4/1 og 9/1 1894, 6/4 1896, 5/12 1897, 22/1, 19/2 og 5/3 1899) og veldedighetsarrangementer, bl.a. til inntekt for «svagelige Folkeskolebørns Ophold paa Landet i Sommerferien» (28/5 1895 og 4/6 1896). Han medvirket ogsaa som «assistent» med egne programinnslag når utenlandske og norske musikere gjestet Bergen, blant dem den nederlandske fiolinisten Johannes Wolff (5/4 1894), ungdomsvennen Martin Knutzen (1/11 1894) og sangerne Jacobine Madsen (7/2 1895), Bokken Lasson (31/3 1895), Amalie Gmür-Harloff (29/8 1895) og Anna Scharffenberg (14/3 1897). Han opptrådte dessuten som primarius i alle typer kammerensembler, framfor alt ved Harmoniens kammerkonsserter, og holdt duo-konserter sammen med Karl Johannessen.

Om Halvorsen i perioden 1893–99 var aldri så aktiv som fiolinist, måtte han likevel se i øynene at han ved å takke ja til dirigentstillingene i Bergen definitivt hadde gitt avkall på en videre utvikling og eventuelle karrieremuligheter som konsertfiolinist av internasjonalt format (→ s. 282). Da han etter fem og et halvt år i Bergen og over seks års fravær fra hovedstadens konsertpodier igjen gav konsert i Kristiania 18.mars 1899, savnet kritikersignaturen «Stop» symptomatisk nok «Halvorsens energiske og friske Buestrøg fra før», og mente at «hans Spil nu [virkede] overraskende mat og tomt» (*Mp* 20/3 1899). At Halvorsens travle dirigent-

virksomhet i lengden hadde gjort det umulig for ham å holde sitt tidligere nivå som fiolinist ved like, blir synliggjort om vi sammenlikner konsert-repertoaret hans før og etter 1893 (→ kronologi). Helt fra han avsluttet studiene hos Brodsky hadde Halvorsen kunnet presentere minst én ny fiolinkonsert hvert år: Av Bruch (g-moll) 1888, Wieniawski (d-moll) 1889, Bach (a-moll) 1890, Saint-Saëns (a-moll) 1891, Mozart (A-dur) 1891, Vieuxtemps (a-moll) 1892 og Paganini (Ess-dur) 1893. Etter høsten 1893 ble repertoaret hans ikke lenger tilført store, krevende konserter, og av nye fiolinsonater øvde han bare inn to, Leclairs sonate «Le tombeau» (28/5 1895) og Sindings Fiolinsonate nr. 2 i E-dur (op.27), som han og pianisten Anna Christie (Kjelland) uroppførte i Bergen 9.januar 1896.* Det ble også lenger og lenger mellom hver gang Halvorsen framførte større, tidligere innøvde solistiske verk. Til gjengjeld kunne han i løpet av sine seks år i Bergen uroppføre en rekke egne komposisjoner for fiolin, blant dem mange av hans i ettertid aller mest kjente komposisjoner som «Passacaglia» (*Verk 16*), de to første norske dansene (*Verk 29*), «Air norvégien» (*Verk 30*), «Danse Visionaire» (*Verk 33*), «Veslemøys sang» (*Verk 35 nr. 4*) og «Andante religioso» (*Verk 39*).

Selv om Halvorsens fiolinrepertoar ble tilført færre større noviteter enn før, kunne han ved mange av sine konserter i Bergen fortsatt «glimre med sine bedste Egenskaber som Violinvirtuos» (*BT* 11/1 1895) og ved enkelte anledninger spille «med en selv for ham usædvanlig Beaandelse» (*BAb* 10/1 1896). Halvorsen hadde aldri vært den som måtte basere seg utelukkende på virtuose effekter for å oppnå publikums gunst. Tvert imot hadde hans store styrke som musiker alltid vært en etter kritikkerne å dømme unik evne til musikalsk fortolkning og formidling (se over), noe han like godt kunne gjøre i solostykker av mindre format og med færre tekniske vanskeligheter. «Mere end den ydre Virtuositet bør efter vor Mening hans Foredrag anerkjendes» (*BT* 6/4 1897), stod det således å lese i *Bergens Tidende* etter at Halvorsen hadde framført bl.a. en fiolinsonate av Händel (den samme som i Helsingfors 27/1 1890). Ved samme anledning påpekte signaturen «-t-r.» i *Bergens Annonce-Tidende*:

Over Johan Halvorsens Violinspil var der en velgjørende Sikkerhed, som kun den kan have, der helt ud ved at begrænse sig til det, han magter. Ikke dermed sagt, at han vælger det lette og vrager det svære, tvertimod! Men naar han tolker det for Publikum, mestrer han sine Sager og skyr altid Dilettantens letkjøbte Sjusken gennem Themaet (*BAT* 5/4 1897).

Et område der Halvorsen trygt kunne forsake «den ydre Virtuositet» og konsentrere seg om det musikalske foredraget, var kammermusikkens, der han hadde

* Gunnar Rugstad knytter uroppførelsen til en konsert med Karl Johannessen og Erika Nissen i Kristiania over ett år seinere (Rugstad:84 og 259).

både omfattende og fruktbar erfaring fra sine tre år i Finland. Harmoniens i regelen to kammerkonsserter hver sesong gav ham likevel ikke de samme utfoldelsesmulighetene som musikkaftenene i Helsingfors, og dirigentansvaret levnet ham liten tid til innstudering av nye kammermusikkverk.* I Bergen ledet han riktignok oppførelser av i alt 31 ulike verk for kammerensemble (3–8 utøvere), men av disse kjente han 22 fra konsserter i Stockholm, Bergen eller Helsingfors.** Dette spilte naturligvis mindre rolle for det bofaste publikum, som allerede i Halvorsens første Bergens-sesong fikk stifte bekjentskap med to betydelige norske kammermusikkverk: Den 16. desember 1893 lød Griegs 15 år gamle strykekvartett i g-moll for første gang offentlig i komponistens hjemby. Den «fik en virkelig begeistret Modtagelse» (*Bp* 18/12) og ble seinere gjentatt ved et par andre konsserter. Den 3. mars 1894 var turen kommet til Halvorsens egen strykekvartett, som bød på «adskilligt af betydelig Interesse», men ble oppfattet som «noget svær at følge ved en første Gangs Opførelse» (*BT* 5/3). *Bergens Adresse-Tidende* framholdt:

Den i Lørdags fremførte Kvartet i E-moll af Hr. Joh. Halvorsen gjorde Indtryk af at være et betydeligt, aandfuldt Værk med store Skjønheder; særlig var Andanten særdeles stemningsfuld og fængslende. Hvorvidt ... de mange fortræffelige Enkeltheder i den danner et formfuldendt kunstnerisk Hele – derom tør Referenten efter blot at have hørt den en enkelt Gang, ikke udtale nogen bestemt Mening. Kompositionens Indhold er saa betydeligt og eiendommeligt, at man vistnok maa høre den oftere for at kunne faa det klare Overblik. Den lønnes med livligt Bifald og Fremkaldelse.

Dessverre lød Halvorsens kvartett ved denne anledningen ikke bare for første gang i Bergen, men også for aller siste gang overhodet (→ s. 240). Ved siden av de norske verkene var det strykekvartetter av Beethoven og Mozart som utgjorde hovednumrene ved de to konsertene, og wienerklassisk og tidlig-romantisk tysk-østerriksk musikk skulle i langt større grad enn ved orkesterkonsertene sette sitt preg på Harmoniens kammerkonsserter (→ kronologi). I løpet av alle de fem sesongene 1894–99 ble det bare oppført to norske verk for kammerensemble: Sigurd Lies pianokvintett (18/2 1896) og Svendsens strykeoktett (13/3 1897). I tillegg var Halvorsen atter en gang med på å framføre Sindings pianokvintett

* Sesongen 1895–96, da antallet kor- og orkesterkonsserter i Harmonien var utvidet til seks, gav selskapet ingen egne kammerkonsserter, men til gjengjeld foranstaltet Halvorsen og andre musikere en frittstående serie på fire kammerkonsserter. Sesongen 1898–99 gav Harmonien bare én kammerkonsert (14/1 1899).

** De ni «nye» verkene var (i kronologisk rekkefølge): Mendelssohns Strykekvartett i D, op. 44 nr. 1 (24/11 1894), Schuberts Strykekvintett i C, op. 163 (28/1 1896), Sigurd Lies Pianokvintett (18/2 1896), en av Mozarts strykekvartetter i F (trolig K. 590, 12/3 1896), Beethovens Strykekvintett i C, op. 29 (13/3 1897), Pianotrio i Ess, op. 1 nr. 1 (9/9 1897) og Strykekvartett i F, op. 18 nr. 1 (11/12 1897), Brahms' Pianokvartett i g, op. 25 (11/12 1897) og Mozarts Klarinettkvintett i A (19/2 1898).

(→ s. 186), da Martin Knutzen gav konsert i byen 1. november 1894. Den lave andelen norsk musikk gjenspeiler først og fremst hvor lite kammermusikk som i det hele tatt var komponert av nordmenn.

Halvorsen var selv alltid primarius i Harmoniens strykekvartett og andre kammerensembler. Orkesterets konsertmestre, Karl Johannessen (1893–95) og Sigurd Lie (1895–98), spilte bratsj, og som under Halvorsens første Bergensopphold 1885–86 var John Grieg fast cellist (→ s. 122). På 2. fiolin medvirket sesongen 1893–94 Hjalmar Rabe, deretter Caroline Schøning (→ s. 304). Som vi allerede har vært inne på, tilhørte både John Grieg og Caroline Schøning de såkalte amatørerne i Harmoniens orkester, men dette var bare i navnet. Begge var utdannet som musikere ved tyske konservatorier og holdt et meget høyt profesjonelt nivå. John Griegs velkjente og tragiske skjebne som ikke-musiker har vi allerede vært inne på (→ s. 122), og vinteren 1894 ytret han ønske om å trappe ned sin musikalske virksomhet (*Hprot* 6/2). Harmonien og Halvorsen forsøkte å få ansatt en profesjonell cellist i hans sted (*Hprot* 24/8 og 8/9 1894, JH til IH 6/9 1894), men til ingen nytte. John Grieg ble overtalt til å fortsette, og som byens ledende cellist kunne ingen gjøre ham rangen stridig før sesongen 1898–99, da Gaston Borch kom til Bergen for å lede det ambisiøse amatørorkesteret «Musikforeningen». Caroline Schøning (f. Müller) hadde som ung vært regnet som en av landets fremste fiolinister (*Rev* 8/7 1894, Herresthal 1993:218). Hun reiste på en rekke konsertturneer og kom også til Drammen, der den knapt 14 år gamle Halvorsen kan ha hørt henne på konsert 27. januar 1878. I 1880 fikk hun sågar opptre i den mannsdominerte Kvartetforeningen i Kristiania (Vollsnes 1999:161). Hennes offisielle posisjon i Bergen var imidlertid postmesterfrue; i likhet med Ilta Ekroos i Helsingfors (→ s. 185) ble hun som gift kvinne ikke lenger regnet som selvstendig yrkesutøver og måtte følgelig betraktes som «Amatrice». En annen Bergens-musiker som må framheves i forbindelse med Harmoniens kammerkonsserter, er den allerede nevnte Elisabeth Hals Andersen, som ikke bare jevnlig var solist ved orkesterkonsserter (→ s. 307), men også var fast pianist når det ble framført kammermusikk med piano. Hun og hennes mann, tannlege Magnus Andersen, hørte for øvrig til Halvorsens nærmeste omgangskrets i Bergen (→ s. 332).

«Heldigvis havde jeg Karl Johannesen som concertmester» (*H*:59), mintes Halvorsen seinere, og samarbeidet mellom de to fiolinistene fungerte usedvanlig bra fra første stund, uten noen form for ødeleggende rivalisering. Deres felles musisering skulle heller ikke begrense seg til Harmoniens kammerkonsserter. Allerede 28. og 29. oktober 1893 innbød de for første gang til felles konsserter i Logens Festsal. De hadde ingen som helst assistanse av andre musikere, og det

var utvilsomt et dristig vågespill å sette opp et konsertprogram utelukkende med musikk for to fioliner eller fiolin og bratsj uten annet akkompagnement. På programmet stod bl.a. to av fiolinist-komponisten Ludwig Spohrs 20 «Duo Concertantes» og en konserttetyde av Bériot. Didrik Grønvold, som hadde hørt dem øve sammen, reklamerte i sin forhåndsomtale i *Bergensposten* 27.oktober med at «to saadanne Exekutører ... i kunstnerisk Samspil vil vise, hvad der kan opnaaes for Virkninger ved de to Instrumenters Samvirken... Violinerne klinger tilsammen som en hel Kvartet.» Konsertene lyktes på alle måter; *Bergens Tidende* poengterte at det blant publikum og kritikere for én gangs skyld bare hersket én mening:

«Storartet!» «Vidunderlig!» «En aldeles nydelig Koncert!» I disse og lignende superlative Udtryk gav Publikum ... sine bevægede Følelser Luft. Der var visselig blandt de talrige Tilhørere en ligesaa stærk som sjelden Samstemmighed om, at man havde havt en Stund af udsøgt, intens musikalsk Nydelse. Og i dette Tilfælde har «Smagens Critici og Recensenter» ikke stort andet at gjøre end af fuldt Hjerte og fuld Hals at istemme vox populi. Vi tror, vi tør sige uden Forbehold, at en mere gennemfin, smuk og stemningsfuld Koncertaften har vi ikke oplevet her i Bergen. Der var da ogsaa en Magt og Vedholdenhed i Applausen, og Fremkaldelserne faldt saa tæt og demonstrativt, at det var til at ta og føle paa, hvor helt Publikum var fængslet og revet med (BT 30/10).

De to musikerne ble straks en svært populær duo i Bergen. Ved siden av sine egne «Duo-aftener» og Harmoniens kammerkonsserter ble de engasjert som trekkplaster til de forskjelligste andre konsserter (→ kronologi). Sommeren 1895 fikk Karl Johannessen imidlertid offentlig stipend og forlot Bergen. Han reiste ut for å studere med Joseph Joachim i Berlin, og her fikk de et hyggelig gjensyn sommeren 1896, da også Halvorsen oppholdt seg noen måneder i den tyske rikshovedstaden (→ kap. 3.5). Vinteren etter var Johannessen igjen noen uker i Bergen, der de 23.februar 1897 gav sin siste «Duo-Aften». Som avslutning på programmet fikk publikum høre en litt spesiell versjon av de to siste satsene fra Wieniawskis fiolinkonsert i d-moll: Solostemmen ble framført unisont av dem begge! Seinere samme år reiste Johannessen igjen utenlands, denne gangen til England for å undervise ved musikkonservatoriet i Leicester. Her omkom han ved et ulykkestilfelle i 1904, bare 35 år gammel (*Afp* 29/3 1943).

Johannessens etterfølger som Harmoniens konsertmester fra høsten 1895 var komponisten Sigurd Lie, en meget allsidig musiker som også døde i ung alder. Da han kom til Bergen som 24-åring, hadde han allerede i flere år lidd av en stadig tilbakevendende tuberkulose som han bukket under for i 1904, 33 år gammel. Også i de tre åra Lie arbeidet sammen med Halvorsen i Bergen, var han mye syk, og ved i Harmoniens orkesterkonsserter 11. og 18.april måtte Halvorsen selv tre til som kombinert dirigent og konsertmester. Kort etter var Halvorsen

med på å arrangere en veldedighetskonsert til inntekt for Lie (²¹/₄), og i flere brev uttrykte han alvorlig bekymring for Lies helsetilstand (JH til AH ²⁶/₉ 1896, JH til EM ⁸/₁₁ 1898). I sine friske perioder var Lie imidlertid en meget fin og vel ansett tilvekst til byens musikkliv. Han var en solid fiolinist og bratsjist, selv om han ikke var en like glitrende solist som Johannessen. Til gjengjeld var han en habil pianist og stilte ofte opp som akkompagnatør både for Halvorsen og andre musikere i Bergen. Dessuten var han en inspirerende dirigent for det nevnte amatørorkesteret «Musikforeningen», som mot slutten av århundret ekspanderte kraftig og ble en alvorlig konkurrent til Harmonien (se f.eks. NMR 1900:42). Da Musikforeningen og Harmonien et par år etter Halvorsens avgang slo seg sammen til ett byorkester og skulle ansette ny dirigent, uttalte Halvorsen at det «blandt norske musikere neppe [fantas] nogen så kvalificeret for denne stilling som Sigurd Lie» (JH til MHD ¹⁹/₆ 1901, se også JH til JG ¹⁶/₄ 1901).

Passacaglia (Verk 16) og andre verk for fiolin og bratsj

Samarbeidet med Karl Johannessen skulle raskt bære frukter for Halvorsen som komponist. Allerede til de første konsertene høsten 1893 arrangerte han Mendelssohns kjente bryllupsmarsj for to fioliner og Södermans mannskorsyklus «Ett bondbrollop» for fiolin og bratsj. Arbeidet med slike krevende, men i hendene på dyktige utøvere meget virkningsfulle besetninger gav mersmak. Ved en av Ingolf Schjøtt's kirkekonserter i begynnelsen av januar 1894, der Halvorsen og Johannessen var engasjert til å spille mellom to koravdelinger, stod et nytt, større variasjonsverk på programmet: «Händel–Halvorsen: Passacaglia for Violin og Viola» (*BAb* ⁹/₁). Med utgangspunkt i Händels kjente passacaglia fra Cembalo-suite nr. 7 i g-moll, som er bygd opp som en rekke kontinuerlig gående figural-variasjoner over en harmonisk kvintskrittssekvens, hadde Halvorsen skrevet et meget virtuost og takknemlig konsertnummer. Musikkannmelderen Vetlesen (signaturen «-v-») var full av lovord i *Bergens Aftenblad* 10. januar:

Her er det ganske korte (4 Takter) Motiv glimrende varieret, Helhedsvirkningen ganske merkværdig original og smuk; og Hr. Halvorsens Udsætning for Violinen og Bratschen synes os ligefrem mesterlig. Han og Hr. Karl Johannessen foredrog den ogsaa med overlegen Virtuositet, navnlig har vi sjælden hørt Hr. Halvorsen spille vakrere end igaar.

Som vi skal komme tilbake til, var det en betydelig underdrivelse å omtale «Passacaglia» som en «Udsætning», men vi vet ikke om den hadde fått sin endelige form ved uroppførelsen, eller om Halvorsen fortsatte å bearbeide den videre og/eller føye til nye variasjoner. Etter at de på nytt hadde framført den

ved to 17.mai-arrangementer i Bergen samme vår, skulle det nemlig gå lang tid før passacagliaen igjen ble å høre ved noen konsert. Halvorsen må i løpet av sommeren eller høsten 1894 ha vist og kanskje også forespilt passacagliaen for Edvard Grieg (EG til JH 15/11 1894), men ellers hører vi ikke noe mer til den før seinhøstes 1895. Mot et honorar på 100 kroner, som han var «svært fornøiet med» (JH til EG 18/12 1895), sendte han den da til Wilhelm Hansen i København for utgivelse (forlagskontrakt datert 23/11 1895). Etter suksessen med Bojarernes Indtogsmarsch øynet den danske forleggeren muligheten til å skyte nok en gullfugl ved å gi ut et Halvorsen-verk, og han ble neppe skuffet. Passacagliaen, som ble trykt med dedikasjon til Halvorsens gamle lærer, Adolf Brodsky, slo meget godt an fra første stund og «gik Europa og Amerika rundt» (H:59).

Selv skulle Halvorsen komme til å framføre verket en rekke ganger i årenes løp, bl.a. ved prestisjefylte utenlands-opptredener i København 21. og 25. oktober 1896 og Stockholm 4. november 1903. Passacagliaen var også selvskreven på programmet da han 18. mars 1899 holdt sin vellykkete PR-konsert som et ledd i den knallharde kampen om å bli kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania. Ved denne anledningen opptrådte han for første gang som bratsjist i verket, mens fiolinstemmen ble besørget av hans gamle biljardvenn og studiekamerat fra Leipzig, Arve Arvesen (→ s. 141). I tida som fulgte, var Arvesen den norske musikeren som med ulike samspillpartnere framførte passacagliaen flest ganger, rundt 1913–15 og ved den nordiske musikkfesten i København 19. juni 1919 med Halvorsen selv som bratsjist (mer om dette i kap. 4.7). Passacagliaen kom i 1909 ut i versjon for fiolin og cello (av Michael Press), og verdensberømte kunstnere som cellisten Pablo Casals og fiolinisten Leopold Auer (Halvorsens lærer fra St. Petersburg) briljerte gjerne med den på konserter i Paris og St. Petersburg (NMS-utkl. 24/4 1915). Seinere ble passacagliaen innspilt på plate med Auers ikke mindre kjente stjerneelev Jascha Heifetz. Da Halvorsen i mai 1920 besøkte den store Mahler-festivalen i Amsterdam og traff en rekke kjente musikere, kunne han fornøyd, men «mere end overrasket» konstatere at hans navn var godt kjent i internasjonale musikk-kretser, «fornemlig gjennom Vasantasenamusiken [*Verk* 25] og passacagian» (JH til AaGH og HK 17/5 1920). Under Amsterdam-besøket opptrådte han 11. mai 1920 som bratsjist ved en «Concert van international modern kamermuziek» (Mitchell:79), og dette var siste gang han selv framførte «Passacaglia» offentlig (*Afp* 5/6 1920). I samspill med den kjente, russisk-fødte fiolinisten Alexander Schuller gjorde han etter eget utsagn «stor lykke» (JH til AaGH u.d. [10/5] og 3/6 1920).

Selv om Halvorsens «Passacaglia» relativt raskt ble meget utbredt og ofte har vært å høre som konsertnummer, har det vært vanskelig å finne kritikker som går

nærmere inn på selve verket og dets oppbygging. De fleste anmelderne roste utøvernes spill og hvilke muligheter variasjonene gav dem til å demonstrere teknisk bravur og presist samspill. Men om verket selv brakte de stort sett bare intetsigende fraser, enten de roste passacagliaen som «detta sunda, härliga stycke musik» (*PIT* 14/11 1902) eller tvert imot mente at den bare bar «en kuriositetens prägel» (*DgS* 5/11 1903). Dessuten synes nesten alle, både i samtid og ettertid, å være ofre for den misforståelsen at stykket bare er et «arrangement för violin och viola af Händels bekanta 'Passacaglia'» (*DgS* 5/11 1903, se også f.eks. *NDÄ* 14/11 1902, *StD* 5/11 1903 eller *Mbl* 26/1 1906, sml. dessuten *Dav* 16/4 2000:17). En av de få som til en viss grad har forsøkt å sette Halvorsens Passacaglia i relieff til Händels forelegg, er den tidligere nevnte København-kritikeren Henrik V. Schytte. Etter at Halvorsen på hjemveg fra sitt studieopphold i Berlin hadde framført passacagliaen sammen med Fini Henriques ved en Palæ-Koncert 21. oktober 1896, skrev han således i *Berlingske Aftenavis*:

En ganske eiendommelig og tiltrækkende Composition var en Passacaglia for Violin og Bratsch alene, som blev fortræffelig spillet af Hr. Halvorsen og Hr. Fini Henriques. Det er fire Takter af en Händelsk Passacaglia og dennes to første Omskrivninger, hvoraf den norske Componist har faaet det Indfald at fremstille denne vellykkede, spirituelle Duet, som der dog bedst skal to saa dygtige Spillere og drevne Musikere som de nævnte til at gjøre fuldtud gjældende. Baade Bearbejdelsen og den af Componisten selvstændig tilføjede Række Variationer vare en meget vellykket Blanding af den gamle Stil og en Nutidscomponists uundgaelige, mere moderne Inspirationer.

Som det ganske riktig ble påpekt her, er det bare helt i begynnelsen av stykket, dvs. i de første tre figuralvariasjonene over den harmoniske kvintskrittssekvensen (t.1–12), at Halvorsens «Passacaglia» kan betegnes som et rent arrangement. Riktignok er også de følgende åtte variasjonene (t.13–48) basert på de tilsvarende figurasjonene i Händels forelegg (t.13–16 og t.21–48; Halvorsen hopper over Händels 5.variasjon), men jo lenger ut i verket vi kommer, jo mer fjerner Halvorsen seg fra originalen. Fra og med 12.variasjon (t.49 ff.) har han utformet passacagliaen helt fritt i forhold til Händels cembalosats, og bare det harmoniske fundamentet skinner fortsatt igjennom. I alt består Halvorsens passacaglia av 21 variasjoner, og de ti siste (t.49–98), andre halvpart av stykket, er helt og fullt Halvorsens egne variasjoner over kvintskrittssekvensen. Verket er derfor alt annet enn et rent arrangement av Händels cembalostykke og må betraktes som Halvorsens eget variasjonsverk over et «tema» av Händel, på linje med tilsvarende variasjonsverk av komponister som Brahms og Reger. I tråd med dette benyttet Halvorsen selv tittelen «Variationer over et Thema (Passacaglia) af Händel» ved seinere oppførelser (f.eks. *BT* 23/2 1897).

Halvorsens og Händels passacagliaer er begge virtuost anlagt med utstrakt bruk av hurtige skalapassasjer og treklangsbyrtninger. Händel komponerte imidlertid for kun én utøver, mens Halvorsens verk er basert på virtuost samspill mellom to likeverdige partnere, en fiolinist og en bratsjist. Det er delvis dette som er bakgrunnen for at Halvorsen fra og med 4.variasjon (t.13 ff.) gradvis frigjør seg fra figurasjonene i Händels original. Händel lar i hver av variasjonene 4 og 6–12 melodifigurasjonene spilles av én hånd (oftest høyre) mens den andre akkompagnerer med akkorder i lengre noteverdier som halvnoter og firedeler. Lange, utholdte tre- og firklanger lar seg imidlertid ikke utføre på strykeinstrumenter, og det er bare i de to første variasjonene Halvorsen løser dette ved å forenkle akkor-



Händel: Passacaglia, t. 33–40



Halvorsen: Passacaglia (Verk 16), t. 27–36

dene. I 7.variasjon (t.25–28) og 10.variasjon (t.37–40) er halvnotene fra Händels original erstattet av en virtuos 16-dels-albertibass som spilles *spiccato* i bratsjen. I tillegg til rent idiomatiske hensyn medfører en slik stadig tiltakende virtuos behandling av instrumentene en gradvis fortetting av fakturen, noe som på typisk romantisk vis gir Halvorsens passacaglia en immanent dynamisk stigning gjennom de første variasjonene.

Ikke bare i omformingen av akkompagnementet, men også i fordelingen av de virtuose melodipassasjene mellom utøverne går Halvorsen nye veier i forhold til Händel. Dette er tydelig i 8. og 9.variasjon (t.29–36), som er gjengitt i noteeksemplene forrige side. Mens Händel lar høyre og venstre hånd spille 16-dels-skalaløp gjennom en hel variasjon hver, forflyttes de tilsvarende løpene hos Halvorsen mellom fiolinen og bratsjen annet hvert (mot slutten hvert) taktslag. For å få riktige samklanger i overlappingene mellom instrumentene erstattes mange 16-deler av kvintoler, sekstoler eller septimoler.

I 11.variasjon har Halvorsen kommet meget langt fra det tilsvarende partiet hos Händel. Det er bare den særegne harmoniske varianten med fallende kromatikk med en kjede av forminskete septimakkorder som beholdes fra originalen, mens figurasjonene er helt nye:

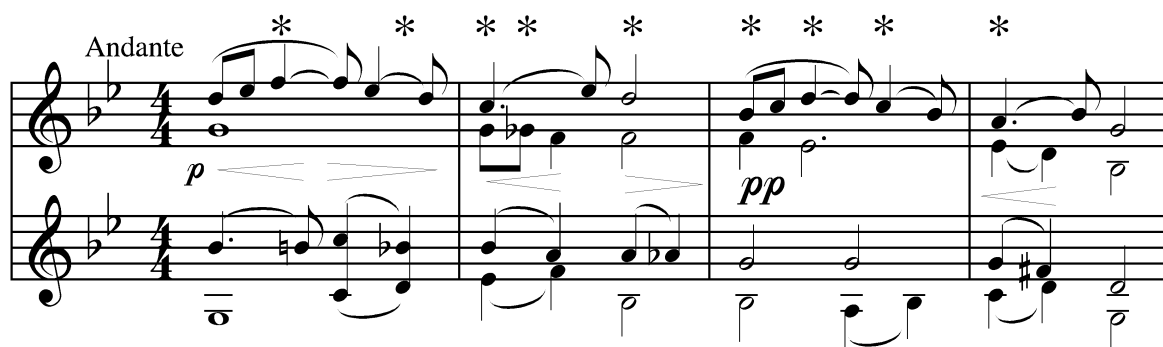


Händel: *Passacaglia*, t. 45–48

Halvorsen: *Passacaglia* (Verk 16), t. 45–47

Som allerede antydnet, fullbyrdes Halvorsens gradvise frigjøring fra Händels original når 12.variasjon setter inn i t.49. Som det går fram av noteeksempelet øverst på neste side, setter Halvorsen tempoet ned til Andante, og partiet er utformet som en 4-stemmig koral med dobbeltgrep i både fiolin- og bratsjstemmen. Med stilelementer som synkopert melodi, mange biseptimakkorder (avmerket med

Passacaglia (Verk 16) og andre verk for fiolin og bratsj



Halvorsen: Passacaglia, t. 49–52; for leselighetens skyld er bratsjstemmen notert i G-nøkkel.

stjerner i eksemplet) og kromatiske bevegelser i mellomstemmene er barokkdåmen nå definitivt forlatt til fordel for et romantisk tonespråk. Det er særlig nærliggende å trekke en parallell til vennen Griegs mange lyriske kantilener, slik vi f.eks. finner i begynnelsen av 2. sats i fiolinsonaten i c-moll (op. 45), som dessuten begynner med samme melodibevegelse som denne variasjonen. Det harmoniske grunnmønsteret fra kvintskrittssekvensen i Händels original skinner likevel igjennom, så variasjonen framstår som «halvt antik og halvt moderne i Harmonisering», som den kjente kritikeren Robert Henriques skrev i avisen *Dannebrog* etter Halvorsens nevnte opptreden i København (gjengitt i *BAb* og *BT* 26/10 1896).

Den sekvensielt oppbygde variasjon 13 fungerer som en ettersetning av variasjon 12, og variasjon 14–15 er rene figuralvarianter av variasjon 12. Disse fire variasjonene (t. 49–64) framstår som et indre, roligere, neddempet og mer «romantisk» kontrastparti i verket, før vi fra og med 16. variasjon (t. 65 ff.) vender tilbake til stadig mer halsbrekkende virtuose figurasjoner over det harmoniske skjemaet, nå uten å følge Händels originalvariasjoner. I likhet med den store, avsluttende passacagliaen i Brahms' 4. symfoni får Halvorsens passacaglia som helhet dermed en tredelt form (ABA').

Den 21. og siste variasjonen i Halvorsens passacaglia (t. 89 ff., → noteksempel øverst neste side) er omformet til en ti takter lang coda som i likhet med den rytmisk augmenterte 20. variasjon (t. 81–88) er basert på melodikken i den aller første variasjonen. Denne omformes til en voldsom dynamisk sluttstigning som forsterkes av et åtte takter langt tonikalsk orgelpunkt, en gjennomført bruk av 16-deler med skinnpolyfoni og dobbeltgrep og en stadig sekvensering oppover mot satsens høyeste toneleie. Til slutt følger en kraftig, koralaktig sluttkadens i t. 97–98.

Passacagliaens stadige skiftninger i virtuose melodifigurasjoner mellom fiolinen og bratsjen og hyppig bruk av dobbeltgrep, tidvis i begge instrumenter på én gang, stiller store krav til presist og rent samspill. Desto mer takknemlig er verket som konsertnummer for utøvere som virkelig mestrer de utfordringene det gir. I



Halvorsen: Passacaglia, t. 87–98

tråd med dette skrev Robert Henriques følgende om den nevnte framføringen av stykket i København 1896:

Saaledes spiller kun to fuldbaarne Musikere sammen. Saa man paa dem, var man nødt til at konstatere, at der var to, der spillede. Lukkede man Øjnene, vilde man næsten sværge paa, at det kun var en (*Dbr* 22/10 1896, sitert etter *BT* 26/10 1896).

Halvorsens Passacaglia har alltid vært en av hans mest framføte komposisjoner, noe den i stor grad kan takke sin meget idiomatisk-virtuose instrumentbehandling for. Også den fascinerende musikkhistoriske dialektikken som oppstår i spenningsfeltet mellom Händels barokkstil og Halvorsens romantiske tonespråk har utvilsomt bidratt til å vekke interesse for verket. Blant alle Halvorsens komposisjoner er det bare «Bojarernes Indtogsmarsch» som har hatt større suksess enn passacagliaen. Den dag i dag er det først og fremst i kraft av disse to komposisjonene fra det første halvåret i Bergen at Halvorsens navn er kjent også utenfor Nordens grenser!

Noen år etter «Passacaglia»-suksessen forsøkte Halvorsen å følge opp med et nytt variasjonsverk for fiolin og bratsj, en «Sarabande con variazioni» (*Verk* 36), som ble utgitt av Wilhelm Hansen i 1899 og tilegnet Fini Henriques som takk for godt samspill i 1896. Igjen er det snakk om musikk basert på en velkjent sats fra en av Händels cembalosuites, sarabanden i suite nr. 11. I motsetning til passacagliaens kontinuerlige variasjoner over et 4-taktig harmonisk mønster er denne Händel-sarabanden bygd opp som et 16-taktig tema etterfulgt av 2 enkle figuralvariasjoner, som Halvorsen med visse modifikasjoner benytter som innledning til sitt verk. Deretter følger ni helt egne variasjoner over Händels tema, der Halvor-

sen gjennomgående benytter de samme type teknikker som i passacagliaen og også her ender opp med en enorm dynamisk sluttstigning. Den anerkjente Leipzig-kritikeren Eugen Segnitz gav en meget smigrende omtale av sarabanden i *Musikalisches Wochenblatt* 27.mars 1902:

Die *Variationen* über eine bekannte Sarabande von Händel für Violine und Viola sind in ihrer Art ebenso originell, als wohlklingend. Halvorsen entwickelt hier aus dem Thema eine Reihe von sehr ansprechenden Tonbildern, welche sich zu einander verhalten wie die Predella zum Altargemälde. Der Componist ist ein sattelfester Contrapunctiker; mit spielender Leichtigkeit behandelt er die Umwandlung des thematischen Gedankens, versteht er aus dessen melodischem Kern immer neue, abwechslungsreiche Tongebilde hervorgehen zu lassen. Meisterlich vertheilt er die Aufgaben zwischen den beiden Instrumenten. Keines von Beiden kommt zu kurz oder tritt dauernd in den Hintergrund, Beiden weiss er eine wundervolle Klangfülle und Tonwirkung zu entlocken (*MW* nr. 14:222 f.).

For den nesten utelukkende selvlærte komponisten Halvorsen må det ha vært en stor oppmuntring å se seg omtalt som «ein sattelfester Contrapunctiker» i «det bekjendte tyske 'Musik. Wochenblatt'» (*NMR* 1902:59). Til tross for disse og andre lovord fra utlandet (bl.a. i *NMZ* 1900, nr. 22) ble sarabanden aldri like populær som sin forgjenger, noe som antakelig skyldes at selve temaet fra Händels side ikke er like utadvendt som passacaglia-temaet og dermed ikke er fullt så godt egnet til virtuos bearbeidelse. Formmessig framstår den dessuten som mer oppstykket og seksjonsdelt enn forgjengeren, idet de enkelte variasjonene ikke glir like naturlig over i hverandre. Men også sarabanden har ved en del anledninger vist seg som et meget takknemlig konsertnummer for de konserterende fiolinistene og bratsjistene som har satt den på programmet, blant dem Naum Kranz og Vladimir Bakaleinikov i St.Petersburgkvartetten, som gjorde stor lykke med den under en skandinavisk turné våren 1914 (→ kronologi, 20/3 og 3/4).

I 1913 skrev Halvorsen et tredje variasjonsverk for fiolin og bratsj, «Air con variazioni». Til forskjell fra de to første var dette et arrangement basert på et tema av Halvorsen selv, nærmere bestemt 2.sats av hans *Suite ancienne* for orkester (*Verk* 98), som var komponert to år før. I årene rundt 1.verdenskrig framførte Halvorsen dette arrangementet en rekke ganger sammen med Arve Arvesen (→ kronologi), men det ble ikke gitt ut, og det synes heller ikke å være bevart i manuskript.

3.3 Nasjonale impulser under Bergensoppholdet

Bryllup med Annie Grieg og bryllupsreise til Hardanger sommeren 1894

Da Halvorsen våren 1893 valgte å takke ja til dirigent-tilbudet fra Bergen og gi avkall på drømmen om en internasjonal karriere som konsertfiolinist, hadde han med unntak av kortere perioder oppholdt seg utenlands i nesten ti år, og han gledet seg over å kunne ha sitt virke i Norge igjen. Om han kanskje vaklet litt da han i august 1893 avslo det økonomisk svært gunstige tilbudet fra București, som ansporet ham til å komponere «Bojarernes Indtogsmarsch» (→ s. 295), fikk Grieg og hans enorme begeistring for marsjen ham raskt til å innse at det nå var på tide å slå rot i hjemlandet. I erindringene sine skrev Halvorsen:

Nei, Bukarest for jeg la fare. Griegs venskab, bare å vite ham i samme by, var en ren lykke for mig. Det absolut genialeste menneske jeg har mødt. Dertil hans fortryllende væsen og hans varme interesse for det «norske» i musiken. Det var også en stærk stimulans for mig. Nu gjaldt det at vise at man kunde og vilde noget. Selve Gud Fader «så til» (H:58).

Utsagnet lyder nesten som en programerklæring, på samme måte som at han beskrev møtet med det «norske» i Svendsens 2. symfoni i 1883 «som en dåb, en indvielse til den linje jeg vilde følge» (→ s. 107). Den store Grieg-begeistringen fra samværet i Leipzig 1887–88 blusset naturligvis opp igjen ved tanken på at de igjen skulle oppholde seg i samme by, men dette var en sannhet med store modifikasjoner, for Grieg oppholdt seg for det meste i utlandet gjennom hele Halvorsens periode i Bergen. Bare sommermånedene tilbrakte Grieg på Troldhaugen, men da var de til gjengjeld «veldig mye sammen». Halvorsen «elsket Grieg og beundret Grieg, og det var et varmt vennskap mellom de to hele livet igjennom» (NRK 2522, 27/11 1951). Det var Halvorsens kone Annie* som fortalte dette da hun på sine eldre dager ble intervjuet av Øivind Bergh. Som vi har vært inne på før (→ s. 122), var hun datter av Halvorsens gamle venn, samspillpartner og velgjører John Grieg, Edvard Griegs eldre bror. Gjennom ekteskapet ble Halvorsens vennskap med Grieg forsterket gjennom familiebånd, «og familielivet ble dyrket i den tiden,» poengterte Annie (NRK 2522). I et annet intervju presiserte hun likevel at Grieg og Halvorsen var nære venner lenge før hun kom inn i bildet, og at det snarere var gjennom ektemannen at hun etter giftermålet ble den i familien som kom til å stå Edvard og Nina Grieg nærmest (NRK 3113, 18/6 1957).

* Ifølge kirkebøkene over døpte (1873) og vigde (1894) i Nykirken het hun egentlig Anna, men denne navnevarianten synes aldri å ha vært i bruk ellers.

Det var i mars 1894 at en meget stolt og lykkelig Halvorsen kunne underrette søsteren Marie om forlovelsen med Annie Grieg:

Hurra, hurra, hurraaaa! Der lå'n. Jeg kunde ikke holde ud længer, og nu er jeg forlovet med Bergens deiligste unge dame. Ja De skulde bare se hende! ... Alle menesker her er så elskverdige mot os, og når vi nu i vårsolen kommer arm i arm da smiler alle menesker og glæder sig over vor lykke.

Annie har fortalt at Halvorsen fridde med følgende ord: «Jeg har bare denne fela. Vil du følge med, så heng på!» (NRK, 2522). Bryllupet stod i Nykirken i Bergen 28. juni samme sommer, og i gledesrus skildret Halvorsen den store begivenheten i et brev til søsteren 4. juli:

Har været gift i 8 dage. Død og pine deilig. Er så lykkelig som askeladden da han fik prindsessen og det halve rige. Men så er det også en prinsesse jeg har fået. Deilig, vidunderlig bedårende henrivende. Bryllupet storartet. Tellegrammer fra al verdens kanter. Sølv og guld i massevis. Flygel fra Edvard Grieg.* Drak dus med Edvard og Nina Grieg. Spillede sammen med Edvard og Nina sang.

Strømme af Champagne. Annie deilig. Vort hjem det smukkeste i hele byen. Elgeskind, Isbjørne, møblement i Ek. Aa, det er deiligt at være gift. Det synes Annie også. Fik sølvtøi for omtrent 1000.00 Kr. Reiser imorgentidlig til Hardanger.

Som det går fram av brevet, gikk bryllupsreisen til Hardanger, nærmere bestemt til Lofthus i Ullensvang, der de hadde leid ei røykstue for sommeren (NRK 3113). Hvetebrødsdagene ble en velfortjent avkopling fra det anstrengende arbeidet i Bergen. I den ville vestlandsnaturen benyttet de anledningen til å gå «mange deilige ture», skrev Halvorsen til Marie 1. august, bl.a. sammen med broren Rolf, som kom på besøk fra Kristiania. I slutten av juli var de tre dager på fjellet sammen med venneparet Christian og Gerda Bang: «Vi lå allesammen i en liden hytte og havde det meget morsomt. Begge fruene lå i sengen og Bang og jeg på gulvet,» skrev han videre i samme brev.

* Det dreide seg om et Bechstein-konsertflygel som Grieg selv nettopp hadde fått som «Present fra Bechstein». Fra før hadde han både et Pleyel-flygel (EG til FD 9/12 1888) og et Steinway-flygel (EG til JR 19/6 1892), så han henvendte seg nå til musikkhandler Carl Rabe for å få forslag til «en eller anden Musikelsker [som] kunde have Interesse af at have en Bechstein stående i sin Salon, når han fik Lov at benytte den» (EG til CR 5/6 1894). «De finder forhåbentlig på en eller anden genial Idé,» skrev Grieg videre. Om det var Grieg eller Rabe som fikk den «geniale» ideen å plassere flygelet i Johan og Annie Halvorsens nye leilighet på deres bryllupsdag, vites ikke. Strengt tatt var det altså ikke snakk om en bryllupspresang, bare en oppbevaring av Griegs flygel. Etter 1899, da ekteparet Halvorsen var bosatt i Kristiania, var Grieg ofte hjemme hos dem for å øve på flygelet, særlig når han skulle legge ut på konsertturneer i utlandet (se f.eks. JH til BBjr 10/3 1906). Da han ble intervjuet i sitt hjem i 1907, uttalte Halvorsen: «Instrumentet ... er forresten Griegs, men det har staaet hos mig i en Evighed» (Mb/24/3). Flygelet ble stående hos Halvorsen helt til hans død. Seinere deponerte Annie flygelet i Freiasalen i Oslo.

Hardanger-oppholdet skulle ikke bare by på naturopplevelser, men også nær kontakt med spellemannsmiljøet rundt Sørfjorden. «Johan Halvorsen *elsket* folke-musikken,» og «Folkemusikken bandt Grieg og Halvorsen sammen,» fortalte Annie (NRK 3113). Den første gangen vi med sikkerhet vet at Halvorsen framførte folkemusikk, var symptomatisk nok under julefeiringen hos Grieg i Leipzig 1887, der han innledet kvelden med å spille «Hallinger og Springere» (→ s. 153). I perioden som fulgte, brukte han gjerne folkeviser, hallinger, springarer e.l. som ekstranummer ved sine mange konserter som fiolinist, bl.a. i Helsingfors (→ kronologi). Om enkelte kritiske røster omtalte folkemusikken som «nationale Kuriosa, som har forholdsvis lidet med Musik at bestille» (*DrBl* 23/3 1899), satte de aller fleste pris på slike innslag på konsertene hans. Hvilke slåtter var det så Halvorsen framførte her? Siden det er lite som tyder på at han hadde vært i direkte kontakt med folkemusikk og spellemannsmiljø under oppveksten eller i studietida, og det heller ikke er særlig sannsynlig at han fikk anledning til å lære noen slåtter da han møtte spellemenn og danset halling under militærtjenesten på Helgelandsmoen sommeren 1889 (→ s. 170), må vi anta at han gikk til de utgitte samlingene som fantes av norsk folkemusikk. Den viktigste var Lindemans store samling *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*, der det inngår en mengde slåtter for vanlig fele. Halvorsen må også ha kjent til Carl Scharts utgave av åtte hardingfele-slåtter fra 1865 (basert på nedtegnelser etter Myllarguten fra 1854), for da han kort etter begynte å bearbeide folkemusikkstoff, hentet han materiale fra begge disse samlingene. Sommeroppholdet i Hardanger 1894 gav ham imidlertid for første gang anledning til å lære seg norsk slåttespill på «ekte» spellemannsvis uten å gå vegen om noteutgaver. Annie mintes hvordan det gikk til:

Da vi ble gift, så var vår første ferd inn til Ullensvang, og der traff han jo bønder med hardingfele, og det satte endvidere hans fantasi i sving. Og de kom langveis fra og spilte for Halvorsen, og så sa de: «Du lyt spele ein slått for meg» (NRK 2522). «Ja,» sa Halvorsen, «det skal jeg, men du lyt òg spela for meg.» Og det gjorde de. Så han fikk et dypt kjennskap til musikk..., så ble det meget verdifullt (NRK 3113).

Annie nevner ikke hvor mange og hva slags slåtter han lærte seg i Hardanger, og av spellemenn nevner hun bare ett navn, den kjente treskjæreren Lars Kinsarvik. Det er imidlertid interessant å merke seg at interessen for å lære gikk begge veger, at det ikke bare var Halvorsen som var interessert i å lære av lokale spellemenn, men også omvendt. Dermed kan vi nesten snakke om en slåtteutveksling på ekte spellemannsvis! Vi vet riktignok ikke hva Halvorsens bidrag bestod i, og «slått» trenger nok ikke nødvendigvis å ha vært ensbetydende med norsk folkemusikk.

Halvorsen skulle snart få anledning til å videreformidle sin nyervervete folke-musikk-kunnskap til celebre gjester: Som en ekstra spiss på bryllupsreisen «kom

plutselig ... Edvard Grieg og Svendsen settende,» mintes Annie (NRK 3113). Johan Svendsen var på Vestlandet for første gang, «nærmest for at besøge Grieg, som jeg i hele 10 Aar har lovet at gjæste, men ogsaa for at se mig lidt om i den Del af Landet,» som han skrev til faren 31.juli. Naturelskeren Grieg, som tidligere hadde tilbrakt lange perioder i Hardanger, ville mer enn gjerne være vegviser for sin gode venn og kollega (EG til MA 29/7). Etter «et kort, festlig opphold på Troidhaugen» reiste de sammen inn til Ullensvang, der de ble et par dager før Svendsen drog over fjellet til Kristiania og videre tilbake til København (Benestad & Schjelderup-Ebbe 1990:229). Halvorsen har selv skildret sitt hjertelige møte med begge de to store, norske komponistforbildene sine:

Ja, her må jeg ikke glemme at vi da vi var nygifte og bodde på Lofthus i Hardanger også fikk besøk av Grieg og Svendsen. Vi hadde et par herlige dager sammen. Spesielt kan jeg huske en aften på Leikarvollen hos Ingeborg v.d. Lippe Konow. Hun hadde nemlig et helt anker med Heimabryg og det var så deiligt og stærkt at vi blev meget svake til slut... Det var en rigtig «sommervæld» og stemningen var høi hos de to mestre, det kunde man se da de ruslet nedover bakken om kvælden (H:60).

Den gode stemningen skyldtes heldigvis ikke bare det lokale brygget. Halvorsen sørget nemlig for at også den musikalske underholdningen fikk et lokalt tilsnitt og «spilte slåtter hele kvælden for det lille, men utvalgte publikum» (H:60). Annie Halvorsen så også tilbake på Griegs og Svendsens besøk som en «veldig morsom opplevelse», men la til at mens «Halvorsen og Johan Svendsen ... hadde den robustheten som skal til til alt det hardangerølet og all den turingen,» ble stakkars Grieg «nokså elendig» (NRK 3113).

Kretsen rundt Frants Beyer

Den 9.august, få dager etter Griegs og Svendsens Hardanger-besøk, reiste Johan og Annie Halvorsen inn igjen til i Bergen. Selv om det var mye arbeid og slit ved teateret og i Harmonien, så Halvorsen i ettertid med positive øyne tilbake på tilværelsen i byen.

Ja, det var en deilig Tid, og jeg har Bergen at takke for mangt og meget. Flere av mine bedste Venner har jeg deroppe, og jeg tror nok jeg tør sige, at jeg med Tiden blev populær der, og det tiltrods for, at jeg paa en Maade havde meget imod mig. Bergenserne er jo selv saa temperamentsfulde og livlige; de vil gjerne have muntre, vittige Personer om sig, og selv om jeg af Naturen er spøgefult anlagt, viser jeg det sjelden. Jeg ser vist svært alvorlig ud. – «Et er Spøg, et andet er Kapelmester Halvorsen,» siger de nede paa Nationaltheatret (Mbl 24/3 1907).

Så begyndte livet at ta' en ny kulør. En vakker dag [20/5 1895] kom vor 1ste datter til verden – i riktig tid altså. Datteren fikk navnet Aase, og jeg skal si det var et barn som ikke gjorde skam på sine foreldre. Vi hadde et riktigt hyggelig hjem i Jonas

Reinsgate [nr. 16].* Ofte så vi vore venner hos os. Annie og jeg sluttet os varmt til vennerne Marie og Frants Beyer, Børre Giertsens, [Ingolf] Schjøtt, Tandlæge Andersens [Magnus og Elisabeth Hals Andersen, → s. 318], Gerda og Christian Bang [→ s. 329] o.s.v. Vi havde en hyggelig klike og stadig når vi var sammen blev der musiceret. Mine svigerforældre hørte også til denne kreds. Stor stas var det når Edv. Griegs var i Bergen (*H:59*).

Frants Beyer hadde vært blant Halvorsens nærmeste venner i Bergen helt siden oppholdet som konsertmester i byen 1885–86 (→ s. 127). Etter at Halvorsen vendte tilbake til Bergen høsten 1893, ble vennskapsbåndene bare sterkere, og Beyer var forlover for Halvorsen da han giftet seg (JH til AH u.d. i *Fbr:34*). Også det musikalske samarbeidet var nært, ikke minst fra vinteren 1896, da Beyer noe motstrebende aksepterte å bli valgt som formann i styret for Harmonien (*Hprot* 22/10 og 28/11 1895, samt 13/1 1896). I et brev til Adolf Brodsky, skrevet 20. desember 1924, seks år etter vennens død, sidestilte Halvorsen Beyer med Grieg og Svendsen: Blant alle hans avdøde kunstner venner var det i første rekke disse tre han hadde «geliebt und bewundert».

I tillegg til givende musikalsk aktivitet og samtaler om musikk må vennskapet med Beyer ha gitt Halvorsen sterke nasjonalromantiske impulser. I Bergen hadde Beyer ord på seg for å være «saa sprudlende norsk-norsk, som vel nogen» (*Rev* 1/12 1894). Dette viste seg bl.a. ved teaterets 17.mai-matiné 1894, da publikum måtte vente over en halv time på at Halvorsen og orkesteret skulle innfinne seg:

Publikums Utaalmodighedsthermometer steg da uhyggelig hurtigt, men saa viste den reddende Engel sig i Juristen og Musikeren Hr. *Frants Beyers* straalende elskværdige Skikkelse. Med et fint Smil henstillede han til det ærede Publikum om det, i sød Forventning af det forsinkede Orkester, ikke skulde være opportunt at synge Fædrelandssangen. Hans Henstillen blev stærkt applauderet. Og Hr. Beyer satte sig til Flygelet, hvor han udførte et inspirerende Akkompagnement til «Ja, vi elsker». Hvor- efter Hr. Beyer udbragte et «Leve Norge» under begeistret Tilslutning (*Rev* 19/5).

Hans Jørgen Hurum, som har gjengitt og kommentert en rekke av Beyers brev til Grieg, har påpekt at Beyers entusiasme og norskhetsbegeistring *måtte* smitte over på Grieg og de andre i vennekretsen (Hurum 1989:særlig 110–119, Hurum 1961:117–135). Allerede i studietida hadde Beyer lært seg noe for en bygutt så uvanlig som å spille hardingfele (Hurum 1961:120), og gjennom hele livet oppsøkte han folkemusikkmiljøer.

Det har vært en utbredt oppfatning at det først var etter å ha transkribert slatter etter Knut Dahle i 1901 at Halvorsen lærte seg å spille hardingfele (se f.eks. Cappelen's musikkleksikon bd. 3:247, Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:311, Herresthal 1997:226). Men som det heter i en av strofene til en leilig-

* Sommeren 1896 flyttet de til Foswinckels gate 58 i samme nabolag i bydelen Nygård.

hetsvise om Halvorsen og hans suksess med musikken til skuespillet *Fossegrimen* vinteren 1905: «Selv var han Nøk paa Hardangerfele – Det havde han i Bergen vistnok lært» (H:198). Etter møtet med hardingfelespellemenn på Helgelandsmoen i 1889 hadde Halvorsen reist til utlandet, der han ikke hadde anledning til å følge opp inntrykkene. Fem år seinere, i kretsen rundt Beyer og Grieg i Bergen, befant han seg derimot i et miljø som etter «slåtteutvekslingen» i Hardanger oppmuntret ham til å fordype seg videre, ikke bare i bearbeidelse, men også i utøvelse av norsk folkemusikk. Et knapt år etter bryllupsreisen, 3. april 1895, skrev han således i et brev til søsteren Marie: «Til min geburtsdag [15/3] fik jeg en svært morsom Hardanger fele». Han nevner ikke hvem som stod bak denne gaven, men det er meget nærliggende å tenke på Frants Beyer som giveren. At Halvorsen virkelig brukte denne fela, går fram av et fotografi fra en utflukt til Marmorøya i Nordåsvannet, der han sitter og spiller hardingfele omgitt av bergenske venner, deriblant Nina og Edvard Grieg, Frants Beyer og Børre Giertsen, som var Beyers svoger (Jangaard:113 / Hurum 1961:307 / *Afp* 14/3 1964).


Komposisjoner med røtter i folkemusikk

Ikke bare som utøver på fiolin, men også som komponist var Halvorsen som de fleste andre av sine samtidige norske komponistkolleger levende interessert i å bruke norsk folkemusikkmateriale. Således er hans første orkesterstykke, «Rabna-bryllaup uti Kraakjalund» (*Verk* 8), et arrangement av en kjent folketone (→ s. 230), og også «Capriccio» (*Verk* 9 eller 10) kan til en viss grad sies å være basert på norske slåtteimitasjoner (→ s. 235). Fiolinstykket «Huldreløk» (*Verk* 13 nr. 1) røper likeens nasjonal inspirasjon (→ s. 238 f.), og finske kritikere skrev det samme om 2. sats av strykekvartetten (*Verk* 12, → s. 240).

I Bergen skulle Halvorsen få rik anledning til å eksponere seg som norsk, nasjonalsinnet komponist, ikke minst i forbindelse med byens storstilte markeringer hver 17. mai. Da var det både matiné, folke- og festforestillinger på Den Nationale Scene, alle med sammensatt program med musikk, opplesing og nasjonale teaterstykker som Aasens *Ervingen* (1894 og 1896, → s. 288), Riis' *Til Seters* (1895 og 1898), Hulda Garborgs *Rationelt Fjøsstel* (1897) og Jens Tvedts *Laurdagskveld til Stols* (1899). Allerede før bryllupsreisen, til teaterets arrangementer 17. mai 1894, komponerte Halvorsen to, muligens tre nasjonalt inspirerte verk, «Norsk» (*Verk* 18 nr. 1), som var et Intermezzo for Orkester, og «Norsk Rapsodie» for to fioliner (*Verk* 19). Joachim Lampe omtalte orkesterstykket som «et kraftigt symfonisk Arbeide med Ild og Glød, originale Motiver og en pikant Instrumentation», med en «liden melodios Mellomsats [som] er nydelig, men synes at staa en

smule isoleret inden den massive Ramme» (*Rev* 19/5). Halvorsen var imidlertid misfornøyd med komposisjonen, som han aldri mer oppførte og sannsynligvis tilintetgjorde. For øvrig ble teaterets forestillinger 17.mai 1894 innledet av en anonym ouverture, ved festforestillingen benevnt Festouverture, og det er god grunn til å anta at også denne var komponert av Halvorsen (*Verk* 18 nr.2). Anonyme ouverturer, kanskje den samme, ble også framført 17.mai 1896, 1897 og 1898.

Den norske rapsodien for to fioliner uten akkompagnement, som Halvorsen framførte sammen med Karl Johannessen, ble en så stor suksess at den måtte gjentas ved matineen (*Rev* 19/5). Den «noget bizart-springende sammensatte, men ikke desto mindre interessante og anslaaende Norske Rhapsodie» (*BT* 28/1 1895) stod også på programmet ved deres duokonsert 27.januar 1895, men deretter så den ut til å få en liknende skjebne som orkester-intermezzoet. Først nesten 20 år seinere fant Halvorsen den fram igjen, da han og Arve Arvesen trengte musikk for to fioliner ved sin på den tida ganske omfattende konsertvirksomhet rundt om i Norge. Rapsodien ble framført med enorm suksess over alt der de kom, men ble likevel ikke trykt i Halvorsens levetid. Den befant seg blant hans etterlatte manuskripter (*H*:628), og først i 1946 ble den utgitt på Norsk Musikforlag med tittelen «Konsertcaprice over norske melodier».

Når konsertkaprisen/ rapsodien ble slikt et takknemlig konsertnummer, skyldtes det for det første at Halvorsen lot publikum føle seg «hjemme» ved å bruke svært kjente og kjære folkemelodier (→ ) , og for det andre at folketonene er behandlet på en svært utadvendt måte, med en mengde virtuose effekter som lar utøverne briljere og imponere i rikt monn. Rapsodien åpner med motiver fra den kjente langeleikslåtten «St. Thomas-klukkelåten» slik den framstår i Lindemans *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier* (L109), med «durlok og hauking paa fjeldet, fint bjellesingel som nærmer sig sæteren, der var sommerkveldens stilhet over blaanende aaser», som det 26.juni 1915 stod å lese i Narvik-avisa *Fremover*. En slik romantisk-poetisk interpretasjon av musikkens budskap synes å være representativ for den holdningen mange publikummere og en del kritikere hadde til norsk nasjonal musikk og dens symbolverdi for den unge, norske staten. At både utøverne og de resterende delene av komposisjonen virkelig traff tonen, går fram i fortsettelsen av samme kritikk, som er signert «N.S.». Om «Ola Glomstulen» (L360), som starter noe forsiktig med utstrakt bruk av imitasjon mellom de to fiolinistene, men etterfølges av stadig mer virtuost utformete figuralvariasjoner, het det således:

«Ola Glomstulen» blev spillet med en forstaaelse av folkehumoret som var helt glimrende: Første vers yderst alvorlig, 'Aa kjære mi Kari, gjer pylsa vel feit' indtrængende,

husk at stunden er høitidelig – men variationerne kom sprængfyldt av latter, inderlig kluklatter, og gapskratt, saa man rister og slaar sig paa laaret. Og en kan ret unde sig en god latter av en slik tosk og storskryster som Ola er!

Det neste nummeret i rekka av rapsodiens kjente og kjære melodier er «Ifjol gjætt' e gjeitinn» (L229), og etter et kort hallingparti avsluttes rapsodien med en springdans «fra Bergen» (L195). *Fremovers* musikkanmelder forsømte ikke anledningen til å framheve de norske nasjonaldansenes fortreffelighet i forhold til tilsvarende utenlandsk dansemusikk:

En norsk springdans er noget for sig selv. En kan høre ungarske folkedanse, eller tyske og slaviske, der er fart og glød eller vemod eller sentimentalitet i dem. Men den herlige livskraft og ungdomsfølelse i vor halling og springar og gangar, den er blit til mellem vore fjeld, langs vore syngende elver, ved stille tjern langt fra alfarvei, under sus av farverig skog i vore lier. Den er blit til hos et folk hvor der grodde en sterk, bevisst kjærlighet til jorden og hjemmet, derfor denne ødslen med kræfter i leiken – hvert lune i musikken, hvert rundkast, hver lynsnar vending følges av ham som danser. Ære være den som kan faa nationaldansens aand slik frem som de to kunstnere vi hørte.

I dag er det lett å dra litt på smilebåndet både av kritikker som denne og av musikken i seg selv, som Halvorsen utvilsomt skrev først og fremst med tanke på å underholde publikum ved sine egne konserter. Rapsodien er likevel ikke bare skrevet av og for *fiolinisten* Halvorsen, for som *komponist* viser Halvorsen en mesterlig evne til å finne den rette balansen mellom en ren parodi og en ekte følt tributt til de norske folketonene. De humoristiske sidene ved verket må i alle fall ha kommet tydelig fram når han selv framførte det, noe som naturligvis ble oppfanget av samtidas kritikk. Da han og Arvesen like etter å ha gjennomført en stor turné til Nord-Norge framførte rapsodien i Kristiania 27. september 1915, mente Hjalmar Borgstrøm at den var «af exempelløs morsom virkning» (*Afp*). Trygve Torjussen må likeens sies å ha truffet spikeren på hodet i sin verkomtale etter samme konsert: «Til at begynde med trodde jeg nærmest den var parodisk ment. Den er nemlig 'genial' – rent til at le av med sine tempi og haarreisende strettøer. Rent ubevisst ligger der en god slump national karakteristik i den» (*VG*). Mye av hemmeligheten bak rapsodiens suksess var åpenbart å finne i interpretasjonen, og dette kan forklare at Halvorsen kviet seg for å få den utgitt og bare benyttet den ved sine egne konserter.

«Varde» og annen nasjonal kormusikk

Høsten 1894 fortsatte Halvorsen å arrangere norske folketoner. Ved Harmoniens konsert 24. november kunne han nemlig presentere 4 norske folkeviser for firestemmig damekor (*Verk* 20), en bearbeidelse som i *Bergens Tidende* 26. november

ble omtalt som «original og virkningsfull». Arrangementene er ikke bevart, og det eneste vi vet om dem, er at Halvorsen som den siste av visene hadde vært «uforsiktig» nok til å velge «Pål sine høner». I et kanskje ikke altfor seriøst ment kåseri i *Revyen* 1. desember gjorde Joachim Lampe et stort nummer ut av at Halvorsen dermed skapte store problemer for en del sarte sjeler i koret. Ikke for sine bare liv kunne de få seg til å uttale den «grove» og upassende teksten:

[At] der forekommer «noget» i «Paal sine Høner», der burde faa ethvert bedre Mands Barn til at rødme..., [havde] dens ærede Arrangør neppe ... tænkt sig. Men da han under Prøven Gang paa Gang merker, at dette, det naturligeste af Verden, ikke kommer, spørger han med sin vanlige Ro, hvor Rompa blir af... Der var nemlig Tale om «Rompa saa lang», og da nyttede det ikke at kutte den af som paa en Rottebikje; ska' det være norsk, saa la' det være norsk.

Ved 17.mai-matineen 1895 presenterte Halvorsen to komposisjoner for unisont mannskor og orkester, «Varde» og «Thord Foleson» (*Verk* 21), som begge var tonesatt til kraftpatriotiske dikt av Per Sivle. Joachim Lampe sparte ikke på superlativene da han omtalte sangene:

Blandt alle Dagens Ydelser, der *smagte* af Kunst og *var* Kunst, er der noget, som rager høit op over alt andet, præger sig uforglemmeligt i Sjælen... Det er *Johan Halvorsens* nye Kompositioner «*Varde*» og «*Thord Foleson*» for Mandskor og Orkester.

Til *Pér Sivles* mesterlige Strofer har *Johan Halvorsen* her leveret en musikalsk Iklædning, paa engang farverig og ædel i sin Plastik. Forfatterens varme, patriotiske Motiver har her fundet den rette, helt forstaaelsesfulde og evnerige Komponist. Og *Johan Halvorsen* har ved disse sine sidste Arbeider vist sig at være den, som man ventede, han skulde være: den eiendommeligste og mest lovende af det unge Norges Tonedigtere (*Rev* 25/5).

En lykkelig Halvorsen refererte Lampes ros i et brev til søsteren Marie 28.mai, der han tilføyde: «Havde idag brev fra en ven af mig på Storthinget [trolig Brunchhorst]. Han ber mig bare frisk vek at komponere Krigssange, for, siger han: Det er mulighed at der blir krig.» Våren 1895 var Norges konsulatstrid med Sverige inne i sin mest kritiske fase, og krigsfaren var reell nok. I brevet til Marie skrev Halvorsen at en «krig ... vilde blive en bundløs ulykke for landet», men det er forståelig at han lot seg rive med av den stemningen som hersket i Norge i begynnelsen av mai 1895, da han ifølge påtegningen i manuskriptet komponerte «Varde» og tilegnet sangen «mit Fædreland». Sivle var en markant talsmann for den sterke, nasjonale frigjøringsbevegelsen på venstresida i norsk politikk. Diktene hans hadde en sterk nasjonal appell, ofte med temaer fra sagatida. I «Varde» maner han fram forsvarsviljen i det norske folk, noe som naturligvis passet meget godt inn i 17. mai-feiringen dette året.

Mens Halvorsen i sin nasjonalfargete instrumentalmusikk hentet inspirasjon og temaer fra folkemusikken, ligger det nasjonale preget i kormusikk som

«Varde» på et annet plan. Som Anne Jorunn K. Lysdahl har framhevet, var mannskorets status høy i Norge på 1800-tallet, og mannskorsanger ble ansett som «egnet til å gi personlig og *nasjonal* identitet» (Lysdahl:523), ikke minst når de benyttet tekster som Sivles. Da slike verk skulle ha appell til massene og nesten utelukkende ble framført av amatører, holdt Halvorsen og andre mannskorkomponister seg gjerne til et enkelt, diatonisk tonespråk med mye bruk av skalabrokker og treklangsbyrtinger. Derigjennom ble sangene «nasjonale» i den forstand at de i større eller mindre grad kunne ha appell til en hel nasjon. Lysdahl konkluderer som følger:

Mannskorsangens (for mange) ubegripelige nimbus skriver seg kanskje fra 1800-tallets ubendige tillit til folkets (ikke bare de fagkyndiges) potensiale og til kunstens livgivende evne. Den iboende konservatisme (hva gjelder stoffvalg) som gjerne preger genren, ... har i besynderlig og spesiell grad virket nettopp styrkende på mannsang som amatørvirksomhet og kjær impuls i landets lokale kulturliv.

I tonesettingen av «Varde» valgte Halvorsen å benytte strofisk form med tilnærmet samme melodi i hver av de fire strofene (→ noteeksempel neste side). Således har han villet framheve diktets grunnstemning, ikke detaljer i teksten. Sivles sitrende uhyggestemning understrekes bl.a. ved at melodien og harmoniseringen er utformet som en nesten kontinuerlig dominantspenning: De to første frasene ligger konstant på dominantplanet i g-moll, for Halvorsen harmoniserer ikke *b*-ene i t.4 og 6 med tonikaakkorder, men benytter den spenningsfylte og for ham så karakteristiske forstørrede treklangen (*d-fiss-b*). Også de fleste andre to-taktige frasene begynner og/ eller slutter på dominantplanet, og bare i sluttfrasen kommer en fullstendig, tonal kadens til g-moll. Modulasjoner benyttes ikke, bortsett fra et lite utsving til subdominanten c-moll i nest siste takt.

En overordnet crescendo gjennom alle sangens fire strofer gir den en nærmest suggestiv virkning, noe som understøttes meget effektivt av orkestreringen: I begynnelsen av første strofe akkompagneres koret bare av en paukevirvel som danner et dominantisk orgelpunkt, samt etterslag i kontrabasser (*pizzicato*) og stortromme. Dessuten dobler celloene melodien. Ved hjelp av en gradvis økning av antall medvirkende instrumenter og en stadig tiltakende bruk av dramatiske effekter som tremolo i strykere, signaler i messingblåsere og polyrytmikk, blir fakturen nærmest umerkelig tettere og tettere.

Diktets manende karakter forsterkes av de mange figurene i markert, punktert rytme, ikke minst den karakteristiske melodigangen i tiende takt, som flyttet ned en kvint også benyttes som for- og mellomspill. Enten det dreier seg om et sammentreff eller et (u)bevisst sitat, er det interessant å merke seg at Halvorsens yngre komponistkollega, Harald Sæverud, lot en variant av samme motiv domi-

3.3 Nasjonale impulser under Bergensoppholdet

Bredt (Largamente)

Der høyr-dest ved Nott eit
Dun-der paa Dør. Og Hus-bon-den vak-nar, spring fram og spør: «Kva er det som
hi-lar?» «Jau, no maa de ut! for Var - den ly-ser paa Hø-ge - nut!» Og
kvar Man viss-te i sa-me An-de, at no var der ko-me U - fred til Land-de.

1. strofe av Varde, Verk 21 nr. 1

nere t. 5–8 i «Kjempeviseslått», Norgeshistoriens i særklasse mest kjente «krigs-musikk», tilegnet «Heimefrontens store og små kjempere» under 2.verdenskrig og er blitt stående som «selve det musikalske monumentet over motstands-kampen» (Vollsnes 2000:134).

Et verk av Vardes kaliber vil naturlig nok være mer virkningsfullt jo flere sangere som deltar i den unisone, rungende mannskorklangen. Til Harmoniens tidligere styreformann, Didrik Grønvold, skrev Halvorsen 16. november 1897: «Det skulde glæde mig om 'Varde' for engangs skyld blev opført med det apparat som jeg har tænkt mig, nemlig en ca 400 a 500 sangere. Her i Bergen har jeg ikke opnået at få mere en 80 a 100.» Bakgrunnen for brevet var at Grønvold siden 1895 var bosatt i Kristiansand, der det i pinsen 1898 skulle det arrangeres et stort sangerstevne, og hit ble Halvorsen innbudt som gjest (Aarstad:48 f.). En stor hall på Peder F. Reinhardts skipsverft ble brukt som sangerhall, og ved to konserter 30. mai fikk Halvorsen omsider oppfylt drømmen om en masseoppførelse av «Varde». Hele 422 sangere, fra Stavanger i vest til Larvik i øst, samt byens brigademusikkorps tok del i oppførelsene under Halvorsens egen taktstokk (G. Andersen:37–41). Fra den første av konsertene meldte *Aftenpostens* korre-spondent 1. juni:

Det Numer, der slog bedst an, var Per Sivles «Varde» med Musik af Kapelmester for Musikselskabet «Harmonien» i Bergen, Johan Halvorsen. Den vakre Komposition udførtes med militærorkester unisont af samtlige Sangere under Ledelse af Kompo-nisten, der ogsaa var Gjenstand for de varmeste ovationer. «Varde» virkede mægtig og storslagent og maatte gives *da capo*.

Videre skrev *Aftenposten* at stevnets avslutningskonsert samme kveld «indlededes med J. Halvorsens 'Varde', der ogsaa nu blev modtaget med Begeistring og bragte Komponisten Publikums aller varmeste Hyldest».

På sin store konsert i Kristiania 18. mars 1899 sørget Halvorsen for at «Varde» dannet en mektig avslutning, om enn med atskillig færre sangere enn i Kristiansand året før. *Morgenbladet* mente at «Korverket 'Varde' ... havde fortjent en bedre Behandling end det det fik af det adskilligt over 100 Mand stærke Kor» (19/3), som bl.a. bestod av sangere fra Handelsstandens sangforening (Lysdahl:456), men også her ble publikum satt «i en sand Henrykkelse», og verket «maatte i sin Helhed gjentages» (VG 20/3). «Bifaldet gik efter det sidste Numer, 'Varde', ... over til fuldstændige Ovationer,» påpekte Otto Winter-Hjelm (*Afp* 19/3). *Kristiania Dagsavis* beskrev «Varde» som «dybt og mægtigvirkende i sin næsten storladne Simpелhed» (20/3), og samme dag gav også *Norske Intelligenssedler* verket sin uforbeholdne ros:

Korværket «Varde», som opførtes tilslut, gjorde mægtig Virkning. Hvilken Ild og luende Pragt! En storstilet Fædrelandshymne, hvori Krigsluren gjalder og Sværdenes Staal klinger. Det lyser og knitrer, saa man føler det krible langt ud i Fingerspidsene.

At «Varde» til tross for de entusiastiske mottakelsene i Bergen, Kristiansand og Kristiania ikke klarte å få noen videre utbredelse blant norske mannskor, henger for en stor del sammen med at Halvorsen ikke var den eneste komponisten som ble inspirert av Sivles dikt. Johannes Haarklou hadde allerede i 1889 tonesatt «Tord Foleson», og vinteren 1895–96, noen måneder etter Halvorsen, skapte han med sin gjennomkomponerte «Varde» et verk som seinere har blitt stående som hans «beste mannskorkomposisjon» (Benestad 1961:116). Den ble trykt allerede i 1896 og fikk raskt stor utbredelse. Avisene meldte at han hadde komponert «det største Værk for Mandssang, som endnu er utkommet i Norge» (ifølge EG til IH 12/1 1896). Om Erik Eggen hadde rett da han hevdet at Haarklou «med denne songen ... for alle tider [hev] sunge seg inn i det norske folkehjartet», og at den alene ville være nok til å gjøre «namnet hans ... udøyelegt» (Benestad 1961:33), sier det seg selv at Halvorsens «Varde» hadde vanskelig for å slå igjennom på sikt, til tross for suksessene. Også selv må Halvorsen ha blitt noe usikker på verkets muligheter i forhold til Haarklous, for i 1899 valgte han å utsette utgivelsen av «Varde» til fordel for fiolinstykket «Andante religioso» (JH til WH 5/8 1899).

Det gjorde ikke saken noe bedre at det personlige forholdet mellom Halvorsen og Haarklou i årenes løp var blitt alt annet enn hjertelig. Utløsende faktor synes å ha vært at Haarklou besøkte Bergen for å gi kirkekonserter vinteren 1896 (*Rev* 15/2) og ved samme anledning søkte Harmonien «om at måtte faa dirigere en af sine egne Symfonier ved en af Saisonens Koncerter». Styret avgjorde at søk-

naden måtte «besvaredes afvisende, idet det for Resten af Saisonen fastsatte Program ikke tillod nogen Forandring» (*Hprot* ¹³/1 1896). Haarklou må – kanskje ikke helt uten grunn – ha holdt Halvorsen personlig ansvarlig for avslaget. Halvorsens nære forbindelse med Grieg, som Haarklou av forskjellige grunner betraktet som sin erkefiende nummer én i norsk musikkliv (Benestad 1961:27 f. og 34–43), kan nok også ha spilt en viss rolle. Våren og sommeren 1898 publiserte Haarklou flere bitre avisinnlegg med brodd mot Grieg under forberedelsene til musikkfesten i Bergen (kap. 3.6), og nettopp i denne perioden møtte han og Halvorsen hverandre under sangerstevnet i Kristiansand (se over). Begge var innbudt for å dirigente felleskoret i egne verk, Haarklou sågar med en nyskrevet kantate til kirkekonserten 29. mai (G. Andersen:38). Halvorsens «Varde» hadde til gjengjeld en framtreddende plass og gjorde stor lykke på begge de to felleskonsertene dagen etter (→ 338), mens Haarklou måtte avfinne seg med at hans «Varde» ikke ble oppført på sangerstevnet i det hele tatt (Aarstad:48).

Vinteren 1899, da Halvorsen søkte kapellmesterposten ved Nationaltheatret i Kristiania, kritiserte Haarklou musikkanmeldere i flere navngitte aviser for allerede å ha «besat Stillingen med Hr. Halvorsen», som i hans øyne skulle «trufes frem ved et Thaterkup» (*Db* ²⁸/3 1899). Som vi skal komme tilbake til i kap. 4.2, eskalerte den bitre striden ytterligere, også i pressen, da Nationaltheatret refuserte en av Haarklous operaer. Dette kan ha vært en medvirkende årsak til at Halvorsens tidligere godt mottatte «Varde» ble totalt nedsablet av samtlige kritikere etter en «mammutkonsert» i Kristiania 31. mars 1903. Selv om verket ble gitt ut av Wilhelm Hansen året etter (forlagskontrakten var undertegnet allerede 20/12 1902), skulle det gå over et kvart århundre før Halvorsen igjen oppførte «Varde» på eget initiativ. Først på sin 65-årsdag 15. mars 1929, fire år etter at Haarklou var død, dristet Halvorsen seg til å sette verket på et konsertprogram, og nå kom det ikke bare til sin rett, men måtte også framføres *da capo*. Som vi skal komme tilbake til i kap. 5, var det da kommet til en ny kritikergenerasjon, som med David Monrad Johansen i spissen roste verket og dets nasjonale appell opp i skyene (*H*:555). Monrad Johansen fullførte i 1926 monumentalverket *Voluspaa* og representerte en kraftig nasjonalistisk retning som dominerte musikklivet i Norge fullstendig i årene rundt Olavsjubileet i 1930. Halvorsens «Varde» var naturligvis som skapt til å slå an i et slikt klima, og også Ulrik Mørk, som i 1903 hadde uttalt seg svært negativt om komposisjonen, var mildere stemt denne gangen. I sin kritikk i *Nationen* konkluderte han kort og godt: «Det var en praktfull massevirkning» (*H*:554).

«Thord Foleson», som ble uroppført sammen med «Varde» 17. mai 1895, ble ved to konserter i november samme år sunget av det såkalte «Bergenskoret», et

felleskor som var satt sammen for å representere Bergen ved den store sangerfesten i Kristiania i pinsen 1896. Vi vet ikke om sangen ble oppført i sin opprinnelige, unisone versjon (til akkompagnement av piano), eller om Halvorsen allerede da hadde gitt den sin endelige utforming for 4-stemmig mannskor, den eneste versjonen som er bevart i dag. Dette *a cappella*-arrangementet ble ikke gitt ut før i 1930, og noen oppførelse i mellomtida har ikke latt seg påvise.

Ved Bergenskorets konserter i november 1895 ble det også uroppført en *Fædrelandssang* av Halvorsen, etter alt å dømme identisk med «Gud signe Norigs land» (*Verk* 22), som i 1899 ble gitt ut både i korarrangementer og for solosang med piano. Teksten hadde Arne Garborg i 1878 skrevet til «God save the King»-melodien. Som sedvanlig for sjangeren skrev Halvorsen en enkel, folkelig melodi som beveger seg diatonisk med treklangsbrytninger og skalabevegelser. Det som gir den særpreg, er først og fremst en karakteristisk modulasjon fra G-dur til h-moll, dominantens parallell, i t. 5–6. Selv om sangen raskt fikk en viss utbredelse, har den kommet noe i skyggen av Oscar Borgs marsjmelodi til diktet, som ble komponert på samme tid som Halvorsens mer høytidsstemte hymne. I 1902 tonesatte også Haarklou «Gud signe Norigs land» med modulasjon til dominantens parallell i slutten av første frase, men hans melodi klarte aldri å slå igjennom (Benestad 1961:117).

Da Bergenskoret reiste til sangerfesten i Kristiania på i slutten av mai 1896, brakte det med seg nok en korkomposisjon av Halvorsen: «Hilsen fra Bergen ved den 7de store Sangerfest i Kristiania» (*Verk* 26) til et leilighetsdikt av Johan Bøgh. Under ledelse av Ingolf Schjøtt ble den uroppført i Bergen 21. mai, like før korets avreise. Siden verket er komponert spesielt for et elitekor som vendte hjem fra Kristiania med første pris, kunne Halvorsen tillate seg å komponere i en mer avansert stil med bruk av kromatikk, mer avanserte modulasjoner, dissonerende altererte akkorder og gjennomkomponert form. Også til «Indvielsen af Vestlandske Kunstindustrimuseum i dets nye Lokale Tirsdag den 16de Marts 1897» komponerte Halvorsen en ikke bevart kantate (*Verk* 32) til tekst av Bøgh, som var museets direktør. Dessuten kan det nevnes at Halvorsen til Harmoniens konsert 22. januar 1898 skrev et arrangement for blandet kor og orkester av Sindings «Vi vil os et Land», også den til tekst av Sivle (Vollestad 2005:101).

De første tre heftene med Norske Viser og Dandse (Verk 24)

Høsten 1895 arrangerte Halvorsen tre hefter med i alt 18 *Norske Viser og Dandse* [sic.] for fiolin og piano, som ble utgitt av Warmuth til jul samme år. Bearbeidelser av norsk folkemusikk var en vel utprøvd og populær sjanger blant norske

komponister. Allerede i 1861 gav Halfdan Kjerulf ut *XXV udvalgte norske Folke-dandse* for piano, som seks år seinere ble fulgt opp av *Norske Folkeviser satte for Pianoforte*. Grieg var med sine *25 norske Folkeviser og Danser* (op.17) fra 1869 tidlig ute med å arrangere folketoner for piano, og innen fiolinlitteraturen hadde Halvorsens viser og danser en forgjenger i Otto Winter-Hjelms *20 Norwegian National Airs and Dances arranged for the Violin and Piano*. De nasjonale strømningene i Norge var fortsatt meget sterke i 1800-tallets siste tiår, og det var stadig stor etterspørsel etter denne typen tilrettelagt folkemusikk. Ikke bare Halvorsen, men også komponister som Agathe Backer Grøndahl og Edvard Grieg gav ut folketonebearbeidelser rundt midten av 1890-åra. Ikke minst blant amatørmusikere fantes det et stort marked for enkle, stiliserte arrangementer av norsk folke-musikk. Etter at Halvorsen på en konsert i Bergen 9.januar 1896 for første gang hadde framført et utvalg av visene og dansene, framhevet *Bergens Aftenblads* kritiker Vetlesen hvordan de nettopp fylte dette behovet:

Afslutningen var et Udvalg af de 3 Hefter norske Viser og Danse, som Hr. Halvorsen (Warmuths Forlag) har sendt ud til jul, og som giver et udmerket Supplement til Winter-Hjelms tidligere Samling; kun to [tre] af denne findes ogsaa i Halvorsens.* Vi anbefaler dem til Amatører som en overmaade taknemlig og iørefaldende Musik. Særlig gjorde «Stev» og «Haugedansen» (Valders) stor Lykke.

Med et par unntak bygger Halvorsens bearbeidelser på Lindemans *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*, samme samling som hadde vært hovedkilde for både Kjerulf, Grieg og Winter-Hjelm. Halvorsen benytter musikk av både vokalt og instrumentalt opphav, men det er tydelig at han som fiolinist fant det mest interessant å bearbeide instrumentaltstoffet, som ligger til grunn for 11 eller 12 av de 18 arrangementene.

Det er stor innbyrdes forskjell på hvordan Halvorsen behandler stoffet. Svært enkel er nr.6, en halling Lindeman hadde fått tilsendt av organist Arne Thingstad fra Åmot i Østerdalen (L330). Halvorsen lar ganske enkelt fiolinen spille melodien enstemmig, mens akkompagnementet består av nasjonalromantikernes typiske bruk av tom kvint som dobbelbordun i bassen, med en stadig veksling mellom dominantnone- og tonikaakkorder i diskantleiet:

* Når det gjaldt å «stjele» folkemusikk fra andre, var Halvorsen i godt selskap blant norske komponister på slutten av 1800-tallet. I sine norske rapsodier benyttet Svendsen flere temaer fra folkeviser og danser arrangert av Kjerulf (1861 og 1867) og/eller Grieg (op.17), samt fra finalen i Winter-Hjelms symfoni nr.2. I sin tur hentet Grieg flere temaer fra Svendsens rapsodier (op. 35 nr. 3, op. 51 og op. 64 nr. 3).

De første tre heftene med Norske Viser og Dandse (Verk 24)


First system of staves for *Halling (Verk 24 nr. 6), t. 1-8*. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system includes a treble staff with a melody and two piano accompaniment staves. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *Sp.* (Sforzando).


Halling (Verk 24 nr. 6), t. 1-8

Omtrent samme teknikk benyttes i akkompagnementet til nr. 8, en halling Lindemans bror, Just Riddervold Lindeman, hadde tegnet opp i Setesdalen. Her er fiolinteknikken likevel mer avansert, idet Halvorsen, som sitt tidligere komponerte fiolinstykke «Capriccio» (→ 235), lar fiolinisten imitere hardingfelespillets karakteristiske bruk av vekselbordun med *a'* som liggetone i t. 3-6 og *e''* i t. 7 f.:

First system of staves for *Halling (Verk 24 nr. 8), t. 1-8*. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system includes a treble staff with a melody and two piano accompaniment staves. Dynamics include *ff* (fortissimo), *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The second system continues the melody and accompaniment.

Halling (Verk 24 nr. 8), t. 1-8

Tom kvint som dobbelbordun i pianoets bass og gjennomført bruk av vekselbordun i fiolinstemmen finner vi også i nr. 12, «Springdans» (→ ). Her benytter han den kjente hardingfele-vandreslått «Nordfjordingen», som også inngår i Griegs ouverture «I Høst» (op. 11).^{*} Slåttan er ikke å finne blant Lindemans fjellmelodier, der hardingfeleslått bare i begrenset grad er tatt med, men står som nr. 1 i Carl Scharts tidligere nevnte utgivelse. I motsetning til Lindemans utgivelser er Scharts utgave ikke tilsatt noe akkompagnement. Det uttrykte målet var «at nedskrive enhver Slaat saaledes, som den norske Bonde [Myllarguten!] foredrager den» (Schart). Slåttan er dermed notert med en gjennomført tistemmmighet basert på vekselbordun, noe Halvorsen klokkelig ikke så noen grunn til å fravike i arrangementet sitt. Oppgaven ble dermed å forsyne den gitte, tistemmmige fiolinstemmen med en enklest mulig harmonisering som ikke kom i konflikt med fiolinklangene, og igjen ble resultatet en nesten permanent bruk av tom kvint som dobbelbordun i bassen, tilsatt enkle akkorder i diskanten.

Av en helt annen karakter er den andre hardingfeleslåttan som inngår i Halvorsens *Norske Viser og Dandse*, nr. 11, en såkalt «Nøring» fra Hardanger (→ not eksempel neste side). Denne har ikke latt seg etterspore i noen kjente utgaver av folkemusikk og bygger etter alt å dømme på Halvorsens egen nedtegning, i så fall det eneste kjente skriftlige vitnemål om slåttutvekslingen mellom Halvorsen og Hardanger-spellemenn sommeren 1894. I en kommentar til en annen slått med navnet «Nøringen» fra Voss (gjengitt i *NFH*, bd. 1, nr. 90a) blir det opplyst at denne helt spesielle slåttetypen «vart spela om morgonen andre brudlaupsdagen når gjestene fekk skjenk og mat. Det var i Hardanger og Voss dei hadde denne skikken» (*NFH*, bd. 1:304f). Vi har med andre ord å gjøre med en type lydarslått, noe som reflekteres både i en fri, resitativisk rytmikk i åpningen (→ ) , en sammensatt form med avsnitt vekselvis i halling- og springar-takt, og den svært spesielle stemmingen *e-a-a'-cis*". Stillet er ikke tatt med i Bjørndals og Alvers oversikt over hardingfelestiller og er trolig Halvorsens egen variant av trollstillet *a-e'-a'-cis*", som på grunn av sin vanligste funksjon nettopp gikk under navnet «nøringstille» i Hardanger og på Voss (Bjørndal og Alver:33 f.). I sin variant har Halvorsen lagt inn en intervallavstand på en hel oktav mellom 2. og 3. streng, noe som reflekterer en tydelig kontrasttenkning mellom det høye og det dype leiet. Særlig tydelig er dette i begynnelsen av det avsluttende halling-partiet fra t. 17, der motivene i de fem første taktene gjentas en oktav dypere i de fem neste.

* Samme slått benyttes som nr. 7 i Kjerulfs *XXV udvalgte norske Folkedandse* fra 1861, men i en litt annen variant, som stammer fra Myllargutens yngre venn og kollega Haavard Gibøen og etter alt å dømme ble videreformidlet til Kjerulf av Christian Suchow.

De første tre heftene med Norske Viser og Dandse (Verk 24)

a la Halling.

Fiolin, notert


Fiolin, slik den klinger

Piano

Nøring (Verk 22 nr. 11), t. 21–30

For å lette leseligheten er fiolinstemmen i noteeksempelet ikke bare gjengitt med *scordatura*-notasjon som i den trykte utgaven (1. notelinje), men også slik den klinger *in natura* (2. notelinje).

Ellers kan vi merke oss at Halvorsen ved gjentakelsen i t.21 ff. for én gangs skyld går bort fra den tomme kvinten som dobbelbordon i bassen og i stedet benytter en kromatisk fallende linje.*

Blant de arrangementene som bygger på vokal folkemusikk (nr. 5, 7, 9, 14, 16 og 17, kanskje også nr.3) er det flere som i likhet med Lindemans forelegg bærer preg av pliktskyldig og rutinemessig utført harmonisk håndverk etter prinsippene for 4-stemmig koralsats. Melodier av tydelig modal karakter, som nr.17, «Stev» (→ , mest kjent som melodi til «Draumkvedet»), blir således tvunget inn i et funksjonsharmonisk mønster som ikke på noen måte lar melodiens alderdommelige modale preg komme til sin rett. Harmonikken er heller ikke raffinert nok til at kontrasten blir interessant i seg selv. At nettopp «Stev» gjorde stor lykke ved den nevnte konserten i Bergen (*BAb* 10/1 1896, sitert s. 342), viser at framgangsmåten likevel var godt egnet til Halvorsens og Warmuths åpenbare formål med utgivelsen, å tilrettelegge folkemusikk for et borgerlig publikum som til tross for sitt «nasjonale sinnelag» først og fremst var skolert innen den europeiske kunstmusikktradisjonen.

Andre av de visene Halvorsen benytter, stammer fra et nyere sjikt av folke-musikk, der kjennemerker som treklangsbyrtinger røper en klar funksjonsharmonisk fundert melodikk som ligger nærmere Halvorsens eget tonespråk. En fallgrube i slike tilfeller er imidlertid at harmonikken kan synes så forutgitt at den levner lite spillerom for komponistens egen fantasi og gjør resultatet temmelig forutsigbart, i hvert fall om det benyttes en relativ enkel sats. Blant Halvorsens arrangementer er dette særlig tydelig i nr.9, «Den siste Laurdags-Kvælden», der det rent akkordiske akkompagnementet skiller seg svært lite fra Lindemans harmonisering (L303). Grieg (op.17 nr. 15) og Svendsen (Norsk rapsodi nr.4, op. 22) viser langt større harmonisk og rytmisk fantasi i sine bearbeidelser av samme folkeviser.

Andre folkeviser stimulerte Halvorsens harmoniske fantasi langt mer, og vi skal se litt nærmere på de første to frasene av nr.7, «Hølje Dale indtaget i Fjeldet», en melodi Lindeman hadde fått fra Olea Crøger i Seljord (L321). I forhold til Lindemans enkle, forutsigbare akkorder i tilnærmet 4-stemmig koralsats har Halvorsen her klart å skape et spennende og uttrykksfullt akkompagnement ved bevisst å velge andre akkorder enn dem som umiddelbart kan leses ut av melodien:

* Halling-partiet i slutten av «Nøring» er nært beslektet med midtpartiet i Griegs *Albumblad*, op. 28 nr. 4, som ble komponert nettopp i Hardanger i 1878. Ifølge Griegs egen beretning til Julius Röntgen var det inspirert av «svak musikk i det fjerne», fra «spillemenn i en båt som rodde på fjorden» (Stavland:32).



Hölje Dale (Verk 24 nr. 7), t. 1–8

I begynnelsen av t.2 og 6 ser vi hvordan Halvorsen unngår å harmonisere lede-tonen med dominant, for i stedet å benytte tonika med tersen i bassen. Lede-tonene blir dermed skarpt dissonerende forslagstoner i begynnelsen av begge disse taktene. I samklangene inngår karakteristisk nok den forstørrete treklangen, som vi allerede har vært inne på at Halvorsen hadde en spesiell forkjærlighet for å benytte i komposisjonene sine (→ s. 196). Ikke bare åpningsakkorden, men hele t.2 gjennomsyres av klanger som kan utledes av heltoneskalaen, for på 2. taktslag følger en «fransk» alterert vekseldominant, mens en dominant med vikarierende liten tridecim og tillagt septim (D_7^{13}) avslutter takten.

«Hölje Dale» var tidligere benyttet av Grieg (op. 17 nr.19), men mens Grieg harmoniserer de første to linjene med et tonikalsk orgelpunkt og først mot slutten benytter fallende kromatikk i bassen, bruker Halvorsen en kromatisk stigende linje i bassen allerede i første takt, et virkemiddel som blir fint avbalansert av den fallende kromatikken mot slutten av andre frase.

Den gjennomførte underdelingen av hver pulsenhet i for- og etterslag, en karakteristisk effekt som Halvorsen – i likhet med Johan Svendsen – ofte benytter for å skape framdrift og binde sammen frasene i satser med langsomt tempo, møter vi også i nr.3, «Guris sang», som muligens ikke har vokalt opphav, men kan være en bukkehornmelodi. Tittelen henspiller åpenbart på den sagnomsuste «Prillar-Guri», for Lindeman (L 355) hadde hentet melodien fra H.P. Krag's sagn

om slaget ved Kringen i Gudbrandsdalen. Kjerulf brukte den for øvrig som nr. 4 av sine *Norske Folkeviser* (1867):

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The first system includes the markings *p* and *espressivo*. The piano accompaniment features a strong bass line with chromatic movement and a treble part with chords and arpeggios. The vocal line includes triplets and expressive markings.

Guris sang (Verk 24 nr. 3), t. 1–16

Som «Hølje Dale» åpner «Guris sang» allerede i første frase med en kromatisk linje i bassen, denne gangen i fallende bevegelse, men harmonisk er det parallellføringen av tre septimakkorder i andre frase (t. 6–8) som er mest interessant. Melodisk er alle de fire første frasene av «Guris sang» identiske, men Halvorsen skaper variasjon ved å gå bort fra tradisjonell harmonisering i tredje og fjerde frase og i stedet sette til en kontrapunktisk motstemme, bygd opp av karakteristiske melodielementer fra hovedmelodien. Også i denne svært gjennomslagsfulle satsstrukturen, som kan oppleves som en stilisert duett mellom to bukkehorn, er Halvorsen relativt dristig i valget av samklanger, der den lineære stilen resulterer i mange skarpe dissonanser, og blant de brutte akkordene fins ikke overraskende igjen den forstørrede treklengen.

Et knapt år etter Halvorsen skrev sine *Norske Viser og Dandse*, skapte Grieg et tilsvarende verk for piano, *Norske Folkeviser*, op.66. Om harmoniseringen av disse uttalte han seinere:

In meiner Bearbeitung der Volkslieder ... habe ich es versucht, meine Ahnung von den verborgenen Harmonien unseres Volkstones einen Ausdruck zu geben. Für diesen Zweck haben mich ganz besonders die chromatischen Tonfolgen im harmonischen Gewebe stark angezogen. Ein Freund sagte mir einmal, daß ich «chromatisch» geboren sei (EG til HTF 17/7 1900).

For sin tid gikk Grieg svært langt i å bruke avanserte harmoniske virkemidler som parallellføring av akkorder og lange rekker av altererte klanger (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:119). Som Carl Dahlhaus har poengtert, gjenspeiler dette en historisk dialektikk mellom en for sin tid moderne «Alterationsharmonik» og en enkel, arkaisk «Volksmelodik» (Dahlhaus 1980:260). Sammenstillingen av en enkel diatonisk melodi og en avansert harmonikk med mange kromatiske linjeføringer i bassen og mellomstemmene har vi også sett i enkelte av Halvorsens arrangementer, framfor alle nr.3 og 7, men sett under ett går Halvorsen ikke like langt som Grieg i å benytte avansert kromatisk harmonikk, og han holder seg alltid innenfor funksjonsharmoniske rammer. Som helhet er Halvorsens *Norske Viser og Dandse* av ujevn kvalitet, men vi må huske på at de ikke primært er komponert for konsertsalen, men for amatørmusisering i «de tusen hjem». Som vi snart skal komme tilbake til, var arbeidet med dem en erfaring som han snart skulle komme til å dra nytte av i mer pretensiøse komposisjoner basert på folke-musikk.

Dommer ved Vestmannalagets «Kappleik paa Hardingfela» 1896–98

I 1896 fikk 17.mai-feiringen i Bergen et enda sterkere nasjonalt islett enn tidligere år. Vestmannalaget, Norges eldste mållag, hadde reorganisert seg etter noen års dvaletilstand og innbød nå til «Feststemna» i Logen på nasjonaldagen (Hannaas:127–134). I tråd med at laget ikke bare arbeidet for målsaken, men også hadde som uttrykt formål å «kvessa tjodskapshugen hjå lagmennerne og fremja nordmannskapen» (Skreien:216), var kveldens hovedattraksjon fire hardingfelespellemenn, som dagen før hadde fått de gjeveste æresprisene ved lagets første «Kappleik paa Hardingfela», en av de viktigste forløperne for dagens landskappleiker. Som Vestmannalagets viktigste begrunnelse for å arrangere kappleik hadde Johs. Lavik, et av lagets styremedlemmer, symptomatisk nok framhevet «at den nationale Musik var et vigtigt Led i Ungdomsreisningen, og at den dannede den dybe Kilde, hvoraf vore skabende Tonekunstnere havde øst og fremdeles kunde

øse» (BT 18/5). Edvard Grieg, som nylig var kommet hjem til Bergen for sommeren, satt på første benk i den fullsatte Logen og «gledde seg inderleg yver at dei gamle norske slaattarne kom til heider og æra att» (Hannaas:141). Per Sivle og Frants Beyer holdt taler, sistnevnte «for den nationale Tonekunsten», der han la vekt på folkemusikkens «eiendommelig gribende Magt, ... mærkværdige Livskraft og dybe Røtter langt bakover i vor Historie» (BT).

Halvorsen kunne neppe være til stede ved «Feststemna», som foregikk delvis samtidig med teaterets festforestilling, men under den egentlige kappleiken kvel-den før hadde han vært desto mer aktiv. Sammen med svigerfaren John Grieg og vennen Frants Beyer var han nemlig utsett til å være dommer i konkurransen, som fant sted på «Urði» i Laksevåg, hjemme hos malerparet Olav og Frida Rusti, «i hvis store Atelierer Vestmannalagets Medlemmer og endel af Byens Musikfolk og musikinteresserede samlede sig» (BT). Bolette C. Pavels Larsen, som i likhet med Olav Rusti og Johs. Lavik satt i styret for Vestmannalaget, har gitt en fyldig og levende beskrivelse av både begivenheten og dens publikum:

Lørdagen den 16de Mai om Eftermiddagen kunde man se Folk flokke sig smaat sammen og sætte i Baad over Puddefjorden. Enkelte havde rosemalte Nistetiner med, men der var Folk i Vadmelssklæder og Bydamer med Pariserhatte om hinanden. Indimellem de øvrige kunde en og anden Bondemand sidde paa Toften og ligesom værne om noget i en sort Bylt, som han holdt dulgt under Armen. De omkring-siddende lod som lagde de ikke Mærke til det, men alle skjønte de, at Bylden var en Hardangerfele, og at Manden var én af de fremmødte Spillemænd. Disse smaa Flokke af Folk var nemlig Vestmannalagets Medlemmer, som skulde overvære «Kappleiken».

Vel over Fjorden komne, tog Folket Veien op gennem Alléen til en stor, gammel, hvidmalet Herregaard i græsk Stil. Bygningen saa ud som et Marmortempel; foran Indgangen var der en vakker Peristyl af vældige doriske Søiler...

Man tog omsider Plads paa Bænkerækkerne. Fløiddørene fra de to Sale stod aabne til Havestuen, hvor de tre Doms mænd sad foran en Forhøining, paa hvilken Spillemændene skulde placeres for at spille – en for en – efter Lodtrækning.

Hvergang Døren gik op til et Bagværelse, kunde man høre en infernalsk Ulyd af 17 Feler, der alle stemtes paa engang...

Under den mest spændte Taushed sad man der og lytted til disse eiendommelige norske Slaatter, der paa Hardangerfelen faar en saa underlig saar Klang, at Taarerne kommer en i Øinene. Tonen ligesom hvirvles blidt rundt og rundt og rundt igjen, og selv den kaadeste Danseslaat har denne vemodsfulte Klangfarve til Grundtone. Undertiden – sædvanlig i anden Afdeling – bliver Motivet smeltende og dragende fint og paa samme Tid mere lidenskabeligt, ja saa ubeskriveligt indtrængende i Gjen-tagelserne, at man simpelthen overvældes, overgiver sig paa Naade og Unaade, giver sig Stæmninger ivold, slig at en forstaar Sagnet om Fossegrimmen, som kunde faa Folk til at rende bent i Fossen, naar han lokked med disse Toner (*Folkebladet* 1896 nr. 18, sitert etter Hannaas:136–139).

Gjennom dommervirksomheten kom Halvorsen i enda nærmere kontakt med spellemannsmiljøet, og han, Beyer og John Grieg ble meget begeistret for det de

fikk høre på «Urdi» denne kvelden: «Herregud, her lever jo det gamle Spil rundt omkring os endnu paa Vestlandet,» skal en av dem ha utbrutt (BT 18/5). Nettopp det å «berga det gamle hardingfelespelet på Vestlandet» var en viktig målsetning med kappleiken, og de nyere runddansslåttene vals, reinlender, hambo, pariserpolka osv., som var i ferd med å fortrenge de gamle slåttene på bygdene, var derfor ikke tillatt (Lærum:64).^{*} Lydarslåtter ble derimot godtatt, og Norges fremste eksponent for sjangeren, Sjur Helgeland fra Vossestrand, ble ikke uventet kåret til vinner av kappleiken. Andreplassen gikk til 82-årige Gunnar Lundakvammen fra Sunnfjord, mens nummer tre ble Nils Tjøflaat (Hannaas:139), en yngre Hardanger-spellemann som dessverre druknet to år seinere (Borge:44–48).

Vestmannalaget fortsatte å arrangere kappleiker hvert år framover, og så lenge han var bosatt i Bergen, var Halvorsen dommer sammen med Beyer og John Grieg. Ved den andre kappleiken, 16.–17. mai 1897, var Edvard Grieg til stede også under kappspillet (BT 19/5 1897), og da deltok også spellemenn fra Østlandet. En av dem, valdrisen Olav Moe, gikk av med seieren, så vidt foran Tjøflaat. Moe skulle bli en gjenganger som førstepremievinner i åra framover (Hannaas:142–144, Moe 1968:59), og noen år seinere var det nettopp fra ham Halvorsen fikk to slåtter som han benyttet materiale fra da han i 1904 komponerte scenemusikk til *Fossegrimen* (→ kap. 4.4). I forbindelse med kappleiken i 1897 var det for øvrig en egen konkurranse i hardingfelebygging, og blant dommerne i denne klassen var både Tjøflaat og Lars Kinsarvik, Halvorsen kjenning fra bryllupsreisen i Hardanger (BT 19/5 1897).

I 1898 var det igjen Sjur Helgeland som ble kåret som vinner av kappleiken, etter at han ifølge «dei Vilkaar, som var uppsette», ikke fikk delta i konkurransen året før (BT 19/5 1897). 1898 var året for den store Bergensutstillingen, og kappleiken ble i den forbindelsen flyttet til en storstilt Olsokmarkering, med «Maalmanns-Stemna» 27.juli, «Kappleik paa Hardingfela» i «Ynglingeforeningen» 28. juli og «Høgtids-Stemna i Haakonshalli» 29.juli, der Thorvald Lammers sang «Draumkvedet» og Halvorsen spilte ikke nærmere angitte «Norske Folkemelodier og Slaattar». Olsok-festen ble 30.juli avsluttet med «Andre Olavs-Stemna ... i Musikhalli», et midlertidig lokale bygd til musikkfesten i begynnelsen av måneden (→ kap. 3.6), der «Premievinnararne fraa Kappleiken spela Hardingfela» (div. ann.

* I sin avhandling om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivertradisjon og folkemusikkforskning har Eldar Havåg kunnet påvise at myten om at den «ekte» og «opprinnelige» folkemusikken er i ferd med å dø ut, har vært svært seiglivet de siste 200 år. Som han så treffende formulerer det: «Det kan synast påfallande at spådommene om forfallet i folkekulturen og folkemusikken er blitt framsette frå tidleg på 1800-talet til heilt opp mot vår tid, med nesten uforminska styrke og med stort fråvær av kritikk» (Havåg:26).

i BT, bl.a. 16/6 og 26/7 1898). Heller ikke dette året var det stille fra Vestmannalaget 17.mai, for da arrangerte det sin første kappdans i halling. Dommerne for kappdansen var ingen andre enn Johan Halvorsen og Frants Beyer, nå med kaptein Oscar Lunde som tredjemann (Hannaas:148f.).

Feiring av Griegs fødselsdag i Hardanger sommeren 1896

En knapp måned etter Vestmannalagets første hardingfelekappleik besøkte Halvorsen på nytt Hardanger, denne gangen som Edvard Griegs gjest i anledning av hans 53-årsdag 15.juni. For å skåne Nina, som var meget svak etter en større operasjon, innbød han 16 venner og slektninger til stor fest på Lofthus (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:281f.). Gjestene var nesten uten unntak de samme som Halvorsen nevner som sin egen omgangskrets i Bergen, nemlig «gamle Hagerups (Ninas forældre), John Griegs, Frants og Marie Beyer, Børre og Nancy Giertsen, Christen Smith og Ludvig Müller» (H:60). Müller var gift med Annie Halvorsens søster, skuespilleren Signe Grieg, og året etter debuterte også han som skuespiller. Et fotografi fra begivenheten (UBB-bs-q-00502, gjengitt neste side) viser at også en annen av Annies søstre, Alexandra (g. Bjerke), var med til Hardanger. Dessuten deltok Nina Griegs søster Tonny Hagerup. På Halvorsens eldre dager stod denne Hardanger-turen fortsatt ytterst levende for ham i hans minne:

Det blev en herlig tur og en stemningsfuld fest hos Brita Utne. Grieg havde jo komponeret flere av sine berømteste verker i Lofthus. Hardangerbønderne var stolte over Griegs ophold der. De mødte nu frem ved hans besøk i sin bedste stas for at hylde ham, og da de var såmange så blev festen forlagt til Doktorens (Doktor Garman Andersen) have, hvor der blev servert Heimabryg fra store tønder. Der blev naturligvis holdt mange taler. Mit bidrag var at spille folkeviser og slåtter fra altanen. Det klang vakkert i den stille sommeraften og i de herlige omgivelser. Og så var der et publikum som stod godt i landskabet. Alle disse Hardangerjenter med sine hvite skaut, stilfarende og fine i sin optræden, var et herligt syn. Vi holdt stemningen oppe til langt ud på morgenkvisten. En skøn oplevelse! Brita Utne, mor til 12 levende sønner, vakker som en dag, var festens midtpunkt. Hun holdt de nydeligste små taler på sit klingende Hardangermål (H:60).

Hva slags «folkeviser og slåtter» Halvorsen spilte «fra altanen» under festen, vet vi ikke, men han hadde rimeligvis sine egne *Norske Viser og Dandse* friskt i minne. Nærmest som en slags takk for disse hadde han dessuten fått «Lindemands folkeviser i pragtbind fra Warmuths firma» til fødselsdagen noen måneder før (JH til MN 16/3), så han hadde et rikelig utvalg å ta av. Halvorsen oppgav ikke om han spilte vanlig fiolin eller hardingfele. Kanskje kan han ha lært seg noen av de hardingfele-slåttene han hørte under kappleiken 16. mai?



Halvorsens og resten av det lille selskapets fantastiske natur- og fellesskapsopplevelse i Hardanger skildres høyst levende også i flere brev signert Grieg. Til en av sine danske venner, komponisten August Winding, skrev han 28.juni:

Jeg tilbragte Dagen med Slægt og Venner på Lofthus under stor Begejstring og i en Sommerstemning så lys og skøn som jeg aldrig har oplevet den, såmeget skjønt jeg end har set i denne Retning.

Jeg er nu bleven 53 År og har først iår lært, at man skal rejse i Hardanger før St. Hans, om man vil se dets Poesi i al sin forenede Storhed og Ynde. Da har Fossene sine vældige Symfonier at lade høre, da skinner Isbræerne, da er Luften mettet med Aroma, da er Nætterne lys, hele Tilværelsen derinde som et Æventyr. Tænk Dig, vi var ikke at få tilsengs om Kvælden. Vi blev siddende den lyse Nat udover, det ene Døgn efter det andet, drikende ind den skønne Luft og den lyse dæmrende Fjord, som den lå der i sin dybe Fred. Mine gamle Svigerforældre på 82 År blev siddende til Kl 2–3, jeg til 4–5 og Ungdommen til Kl 8, alle dog for blot at hvile nogle få Timer. Det klinger utroligt, men sandt er det alligevel.

To dager før hadde Grieg skrevet omtrent det samme i et brev til sin forlegger Max Abraham:

Ich bin jetzt 53 Jahre alt, und habe in mehr als einem Menschenalter jährlich Reisen in meinem schönen Vaterlande gemacht. Etwas ähnliches habe ich aber nie erlebt. Die Natur war wie ein Märchenwelt. Das Wetter himmlisch, die hellen Nächte nicht zu beschreiben, dazu die Gletscher und die Wasserfälle in ihrer höchsten Pracht. Die Luft so wunderbar weich und gesund, dass wir alle ... nicht dazu im Stande waren, zu Bett zu gehen, vor 4 Uhr Morgens, um dann nur wenige Stunden zu ruhen. Und

3.3 Nasjonale impulser under Bergensoppholdet

dabei nicht nur keine Müdigkeit, sondern ein Maximum von Wohlsein bei alten und Jungen... Wir waren eine Gesellschaft von 16 Personen, die zur See hin und zurück fuhren und der Zufall wollte, dass wir das Glück hatten, das Dampschiff ganz für uns zu haben.

Om den like eventyrlige båtturen tilbake til Bergen skrev Grieg til sin nederlandske venn Julius Röntgen 20. juni:

Wir verließen Lofthus Abend 9 1/2 Uhr um über Odda zurück nach Bergen zu fahren, weil wir sonst bei der direkten Route von Lofthus um 4 Uhr Morgens hätten gehen müssen. Mit anderen Worten: Wir wollten schlafen. Die helle Nachtstimmung war aber märchenhaft, kein Passagier am Bord ausser uns, und wir bleiben die ganze Nacht oben. Es war uns nicht möglich zu schlafen, und keine Müdigkeit war zu spüren. Ja selbst meine alten Schwiegereltern – 82 jährige Leute – blieben bis ich glaube 3 Uhr auf dem Deck. Du musst einmal im Juni kommen! Dann hat Norwegen und ganz besonders Hardanger seine Hauptpoesie...

Som vi skal komme tilbake til i kapittel 3.5, reiste Halvorsen nærmest direkte fra Hardanger til et studieopphold i Tyskland denne sommeren. Han mintes med lengsel besøket i Hardanger, og tankene gikk ofte hjem til Norge. Til Annie skrev han hjem fra Berlin 13. juli: «Mit i dette virvar tænkte jeg så ofte på Norge. Jeg så for mig hele Hardanger den nat vi sad på dækket og reiste fra Odda, på Bjørnefjorden, på seifisket, på alle de stemningsfulde feststunder vi havde.» I neste brev formante han henne å passe godt på den ett år gamle datteren Aase og mente det måtte være deres «opgave at såvidt muligt spare hende for alt det onde» som fantes «her ude i Værden». Videre bad han henne hilse vennen Børre Giertsen og si at han «allerede nu [måtte] begynde at tænke på en rute [for fjelltur] til næste aar» (JH til AH 17/7). Bakgrunnen var at Giertsen samme sommer tok i bruk sin nye steinhytte «Trondbu» på Hardangervidda, der han mottok bl.a. Grieg, Beyer og Julius Röntgen som gjester (EG til CFEH 15/9, Stavland 1994:71, Schjelderup-Ebbe 1999:10). Samme brev avsluttet Halvorsen med ordene «Norge, Norge über alles in der Welt! *Nej*, En blir lei af det heran!» (JH til AH 17/7).

3.4 Musikken til *Vasantasena* (Verk 25), Halvorsens første større orkesterverk

På slutten av 1800-tallet begynte folk i Vesten i stigende grad å bli oppmerksom på at det faktisk fantes rike kulturtradisjoner i fremmede, fjerntliggende land som tradisjonelt var ansett for å være «primitive» og tilbakestående. Original arabisk, indisk og kinesisk litteratur og dramatikk som ble oversatt eller gjendiktet til europeiske språk, var i høy grad «skikket til at berøve Mennesker en Del Indbildningen», som det stod å lese i *Bergens Tidende* 21.mars 1896. Anledningen var at Den Nationale Scene tre dager etter skulle ha premiere på det gamle indiske skuespillet *Vasantasena*. Stykkets opprinnelige tittel var *Mricchakatika* («Leketøysvognen»); det stammet fra 400-tallet, var tilskrevet den indiske kongen Sudraka og ble i 1870 oversatt til dansk av Edvard Brandes. «Dramaet var paa ikke mindre end 10 Akter og egnede sig i den oprindelige Form ikke til scenisk Fremførelse,» skrev *Bergens Tidende* 30.januar 1922, men «en Tysker ved Navn Pohl fik ... fat paa 'Lervognen', bearbejdet den og skabte et moderne Udstyrstykke 'Vasantasena' af den».

Av et handlingsreferat gjengitt i *Bergens Annonce-Tidende* 25.mars 1896, går det fram at stykket egentlig består av to separate handlinger som griper inn i hverandre:

Den ene dreier sig om Kong Palakas Forhold til sine Undersaatter og et Oprør mod ham, for hvilket den unge Arjaka træder i spissen, – den anden om Kjærlighedsforholdet mellem Arjakas Tilhænger og Ven, den ædle Brahman Karudatta, og den skjønnede Bajadere Vasantasena, der ogsaa elskes af Kongens Svoger, Prins Samsthana, Stykkets med megen Latterlighed udstyrede Skurk.

Ved siden av de i seg selv spennende, eksotiske omgivelsene inneholder stykket således både idealisme (kampen for det gode), kjærlighet og sjalusi, ingredienser som fikk Pohls versjon av skuespillet til å gå sin seiersgang over hele Europa. Det vakte over alt en «flerdobbelt Interesse, ved sin rige, fremmedartede Kolorit, sin skildring af en fjern, østerlandsk Kultur, dens Sæder, Skikke og sociale Tilstande, sit dybe og ægte Følelsesindhold, sin fantasifulde Poesi» (*BAb* 25/3 1896). Halvorsen hadde god anledning til å se *Vasantasena* da han studerte i Berlin 1893 (*BTb*), og våren 1895 nådde skuespillet Christiania Theater, der det i løpet av ett år fikk over 80 oppførelser (*BT* 18/3 1896, Johansen:69–72). Den Nationale Scene håpet naturligvis at *Vasantasena* skulle bli en like stor suksess også i Bergen, og den nye teatersjefen Olaf Hansson satset stort på oppsetningen. Det ble

riktignok sett på som et «vovelig eksperiment», da det «maatte være noget fremmed, noget av Tusind og en nat over det hele, skulde man kunde nyte disse fremmedartede tanker og ord» (HWH & JNO:372f.). Ikke minst krevdes det store ressurser i form av kulisser, kostymer og andre rekvisitter, som ble lånt fra Danmark (*BAb* 25/3) og ved premieren fikk publikum til å applaudere scenebildet da teppet gikk opp (*BT* 25/3). Men det som «ikke mindst gjorde ... udslaget» for at «det eiendommelige fremmedartede digterverk blev et kassestykke» (HWH & JNO:373) – «en av de største successer Bergens teater har havt» (*H*:59) – var at Halvorsen hadde fått i oppdrag å komponere en helt ny mellomakts- og scenemusikk som ble framført av et for anledningen utvidet orkester. Ved premieren ble Halvorsen «Gjenstand for et saa hyppigt og stærkt Bifald, som sjelden falder i en Theaterdirigents Lod» (*BT* 25/3).

I en anmeldelse som stod på trykk i Kristiania-avisa *Morgenbladet* allerede på premieredagen 24. mars, kunne den unge komponisten Sigurd Lie, som nå var inne i sitt første år som Harmoniens konsertmester (→ s. 318), fortelle at hele *Vasantasena*-musikken var «undfanget, formet og instrumenteret ... i Løbet af mindre end 2 Maaneder». Dette karakteriserte han med rette som «et talende Bevis paa, hvor let og sikkert Halvorsen arbeider», noe han som en av Halvorsens nærmeste musikalske medarbeidere kunne konstatere ved selvsyn. Både musikersituasjonen i Bergen og anmeldelsens åpenbart intime kjennskap til Halvorsens nye verk gjør det nærliggende å anta at Lie – inntil han ble alvorlig syk i begynnelsen av april (→ s. 319) – var blant de musikerne som forsterket orkesteret ved *Vasantasena*-oppførelsene. I så fall hadde han skaffet seg førstehåndskjennskap til både musikken og Halvorsens egen oppfatning av den gjennom omfattende prøvevirksomhet forut for premieren (*BAb* 17/3). Anmeldelsen, som bemerkelsesverdig nok stod på trykk allerede før skuespillets premiere hadde funnet sted, vitner i alle fall om at Lie hadde fått lov til å studere Halvorsens manuskript nøye:

Igaar opførtes paa den nationale Scene det indiske Drama «Vasantasena» for første Gang her i Bergen. Stykket gjorde stor Lykke, og ikke mindst bidrog dertil en overmaade stemningsfulde og karakteristiske Musik, som Johan Halvorsen har skrevet, og som under Opførelsen igaar blev udført som Mellemaktsmusik af det for Anledningen forstærkede Theaterorkester.

Musiken bestaar af 5 selvstændige Orkestralnumere, som formedelst sin formelle Afrunding er fortrinlig egnede til Opførelse i Koncertsalen som Suite e.l. ... Gjennem det hele gaar en original exotisk Tone, ligesom Instrumentationen ved mange pikante Klangvirkninger og Kombinationer end yderligere fremhæver Musikens fantastiske, fremmedartede Præg...

I Vasantasenasuiten har Johan Halvorsen præsenteret os sit første større orkestrale Arbeide. Naar dette er lykkedes i den Grad, som Tilfældet er, har vi Ret til at vente det betydeligste fra hans Haand. Det foreliggende Verk vidner nemlig om saa

megen umiddelbar Inspiration og hellig Begeistring, at man føler: her er Overflod af Stof til store Ting... Maatte dette hans Verk finde Vei langt udover Bergens snævre Grænser, og maatte han faa megen Glæde deraf og Opmuntring til fortsat Produktion. Vi ønsker ham af Hjertet Lykke til. (Både dette og de følgende Lie-sitatene er hentet fra *Mbl* 24/3, som noen dager etter ble trykt i *BAb* og også er gjengitt i *H*:77 f.)


Halvorsens *Vasantasena*-musikk bestod ikke bare av de fem mellomaktsnumrene, men også av det Lie beskrev som «Melodramaer og anden Musik med dekorativ Hensigt» (*Mbl* 24/3), noe som siste gang ble benyttet da *Vasantasena* på nytt ble satt opp på Den Nationale Scene vinteren 1922. Ved den anledningen var Halvorsen gjestedirigent ved de to første oppførelsene, og i *Morgenavisen* for 30. januar gav teaterets seinere kapellmester Sverre Jordan følgende karakteristikkk av den musikken som ble spilt under handlingens gang på scenen:

Det er ingen let Sag at skrive Scenemusik. Halvorsen har løst Problemet saa klogt og intelligent som det overhovedet kan løses. Foruden gennem de ypperlige Forspil rækker han med Kyndighed Haand til Handlingens og Tekstens svagere Partier; dels ved melodramatiske Indsnit af stor Skjønhed (2den Akt) og dels ved musikalsk Undermaling, og gjør derved sit til at bringe denne gamle indiske Eventyrdigtning frem til Seier. Ikke mindst gjælder dette den i vor Tid noget naivt virkende Slutakt, hvori Dyd og Heltemodighed til Overmaal belønnes og Skurken faar sin retfærdige Straf og alt bliver lutter Solskin og Glæde. Uden den Underbygning af tændende Musik som Komponisten her med det rutinerede Theatermenneskes ufeilbarlige Beregning har foretaget, ville denne Akt havt vanskelig for at holde sig paa Benene. Kong Sudraka kunde godt været sig bekendt at takke Halvorsen for god Hjælp her, og Johan Halvorsen kan som sagt føre Broderparten af Stykkets Succes op paa sin Konto...

Det eneste bevarte av den her omtalte, sceniske musikken til *Vasantasena*, er en kort marsj som ble spilt av blåsere og slagverk på scenen i 5. akt. Hva er skjedd med resten? Etter siste oppsetning i Bergen 1922 må stemmematerialet ha kommet til Nationaltheatret seinest sesongen 1928–29. I et intervju «Foran fødselsdagskonserten» 15. mars 1929 uttalte Halvorsen nemlig at det var «på tale å få op ‘Vasantasena’ på Nationaltheatret i vår, men nu kommer ‘Lohengrin’ [i regi av av Norsk operaforbund], og da blir det ingenting av» (NMS-utkl.). Etter at oppførelsen ved Nationaltheatret dermed gikk i vasken, sørget Halvorsen etter alt å dømme selv for å få notene til scenemusikken brent sammen med flere andre av hans manuskripter (→ innledningen til verkoversikten). Det vi har å forholde oss til ved vurderingen av dette første bevarte større musikkdramatiske arbeidet av Halvorsen, er følgelig forspillene til de fire første aktene. Det var nemlig de som i tråd med Lies anmeldelse ble utgitt som selvstendig orkestersonate etter at *Vasantasena* var tatt av plakaten ved Den Nationale Scene.

Gjennomgang av mellomaktsmusikken

Det ligger i sakens natur at mellomaktsmusikk spesialkomponert til ett bestemt teaterstykke på en eller annen måte må være knyttet til stykkets dramatiske handling. Slik musikk trenger likevel ikke nødvendigvis å rubriseres som «programmusikk» i strengeste forstand, og det synes snarere som om Halvorsen i *Vasantasena*-musikken – som i seinere dramatisk musikk – først og fremst har vært ute etter å gjenspeile og/eller uttype ulike stemninger i dramaet, uten at disse har fått diktere musikkens utforming. Således er alle de fire bevarte satsene ytre sett bygd opp etter ulike varianter av det avrundete og i bunn og grunn ikke-dramatiske formprinsippet A–B–A', selv om de i sine indre, dynamiske utviklinger skiller seg klart fra hverandre.


Første sats innledes med en kraftig paukevirvel etterfulgt av et karakteristisk trompetsignal som på grunn av sin seinere anvendelse i forspillet til 3. akt antakelig er ment å skulle fungere som et skjebnemotiv (→ ). Den markante åpningen er også ypperlig egnet til å «vekke» et teaterpublikum som venter på at forestillingen skal begynne. I t. 4–5 presenterer basser og celloer den enkle, flere ganger gjentatte ostinatfiguren *b–ciss–d* (se noteeksempel s. 361), som snart skal vise seg å være akkompagnementsfigur for satsens hovedtema. I t. 6–7 blir den innledende signalfiguren gjentatt og utvidet av orkesterets horngruppe, før ostinatfiguren vender tilbake i t. 8. Satsens hovedtema setter inn i oboen i t. 10:




Hovedtemaet er i stor grad bygd opp av et dreiemotiv som kretser rundt kvinten *fiss*, der nabotonene *g* og *eiss*, som begge inngår i sigøynermoll med grunntone *b*, gir en viss ledetoneeffekt mot *fiss* ovenfra og nedenfra. Motivet spilles tre ganger, men varieres ved at Halvorsen etter to gjennomspillinger i sigøynermoll erstatter *g* og *eiss* med *giss* og *e* i t. 12 og dermed går over til dorisk. Det doriske varieres ved at den «doriske» seksten *giss* dreier oppom ledetonen *aiss*, som kan sies å tilhøre melodisk moll, men likevel lyder fremmedartet ved å benyttes i nedgang. I t. 13 avsluttes melodifrasen med en slags arabesk i form av en utskrevet trille (16-delskvintol) som springer synkopert ned til grunntonen *b*. Som vi skal komme tilbake til under, bidrar både den avvikende skalabruken, bruken av den nasalt klingende oboen og det enkle, ostinate akkompagnementet til å gi en illusjon av en østerlandsk 1001 natt-stemning for den gjengse, europeiske publikummeren.

De fire taktene sekvenseres i t. 14–17 opp en kvart med melodien i fløyter og 1. klarinett. Andre halvdel av hovedtemaet, som følger i t. 18–23, er også bygd opp som en sekvens, men denne er fallende og består av sekvensledd på tre i stedet for fire takter, noe som skaper variasjon i det metriske mønsteret.

Akkurat som i hoveddelen av «Bojarernes Indtogsmarsch» (*Verk 15*) spilles varianter av hovedtemaet tre ganger etter hverandre, i første gjennomspilling helt neddempet. Men allerede under første og i tiltakende grad under andre gjennomspilling (t. 24–37), der temaet er lagt i oktaverte fioliner, tilsettes stadig vekk «motstemmer» i form av små utfyllende, ofte signal-aktige motiver i blåserne (bl.a. brokker av åpningsmotivet), en for Halvorsen svært karakteristisk «instrumental ornamentikk» (J. Eriksen 1970:79 f.) som bidrar til å myke opp temaets monotone preg og skape dynamisk og rytmisk framdrift i musikken. Under andre gjennomspilling forandres temaet noe i andre halvdel, og det tilsettes dessuten frie stretto-imitasjoner av temaet i lyse treblåsere. Slik skaper Halvorsen en faktur- og instrumentasjonsimmanent, kontinuerlig *crescendo*, som når sitt klimaks i tredje gjennomspilling i t. 38–52. Her spilles temaet vekselvis av trompeter og tromboner akkompagnert av fullt slagverk og 16-delsfigurasjoner i fiolinene, mens hver av ostinat-motivets 4-deler blir brutt opp i to 8-deler. Frasene bindes sammen av et kraftig, kromatisk fallende triolmotiv i treblåserne (t. 41, 45, 48 og 52 f.), og det dynamiske høydepunktet understrekes også av forandringer i det harmoniske: I stedet for å sekvensere temabegynnelsen opp den funksjonsharmonisk meget anvendbare kvarten etter fire takter, setter Halvorsen nå inn et overraskende 2. grads mediantrykk fra h-moll til g-moll i t. 42, og fire takter seinere nok et rykk til e-moll. Herfra følger en regulær funksjonsharmonisk kadens tilbake til hovedtonearten h-moll i t. 49, og dynamisk dempes det hele kraftig ned med reminisenser av hovedtemaet i t. 54–60.

Et langt midtparti i t. 61–110 domineres av et sart, lyrisk E-durtema i fioliner og bratsjer og danner en meget virkningsfull kontrast til den nærmest brutale stemningen som har vokst fram i løpet av hoveddelen (→ ). Temaet, som ut fra sin karakter kan betegnes som et slags sidetema i satsen, har til å begynne med svært mye felles med motto-temaet i Griegs strykekvartett i g-moll, noe som er særlig tydelig om vi bytter om de to første tonene i t. 62. I likhet med triodelen av Bojarernes Indtogsmarsch (→ s. 299) særpreges melodien av en markant vektlegging av skalaens 6. og 7. skalatrinn, som harmoniseres enten med tonika som dermed får tillagt sekst eller stor septim (t. 62 og 69), eller med modale forbindelser til tonikas over- eller undermedian (t. 64, 70, 100, 102 og 107). Både i en slik harmonisering og i den innsmigrende cantilenestilen ligger temaet meget nær opp til den typen smektende opera- eller operettemelodier vi ofte finner hos kompo-

nister som Puccini og Lehár. Disse skrev likeens mye musikk til eksotiske handlinger, men hadde ennå ikke slått igjennom som komponister da Halvorsen skrev *Vasantasena*-musikken. «Viger Komponisten her undtagelsesvis lidt ud fra den herskende Grundtone,» påpekte Lie, «holdes Tilhørerne desto mere skadesløse ved denne Dels Melodirigdom og fremragende Skjønhed». Lie opplevde midtdelen som et nesten *for* stort stilistisk brudd med den herskende grunnstemningen, men nettopp gjennom å sette opp en ekstrem kontrast i denne innledningsmusikken til dramaet oppnår Halvorsen å gjenspeile den kontrastrike og mangesidige handlingen. Som Lie er inne på, kan hoveddelen bringe «Tanken hen paa de Lidelser, Karudatta maa gennemgaa, før han forenes med sin elskede Vasantasena», mens «Stykkets erotiske Element faar et fuldlødig Udtryk» i midtpartiet. Vi må likevel være forsiktige med å overdrive handlingens betydning for oppbyggingen av musikken; kontrastprinsippet er et svært gammelt musikkhistorisk fenomen som på Halvorsens tid fortsatt var høyst levende, også i såkalt «absolutt» musikk, som i kontrasten mellom hoved- og sidetema i en sonatesatsform. Dessuten inneholder midtpartiet elementer som knytter det sammen med satsens hoveddel, idet en kontrasterende obo-episode i ciss-moll (t.75 ff.) er motivisk nært beslektet med både åpningsmotivet og hovedtemaet (→ ). Her er det interessant å merke seg triolbevegelsene i t.76 og 78, som midt oppe i en «orientaliserende» bruk av «frygisk» sekund (*d* i stedet for *dis*) gir en umiskjennelig reminisens av «norske» springar- eller polsrytmer på «svendsensk» maner. Det var nok slike partier Jordan siktet til da han skrev følgende:


Saa vel i Melodiken som i Instrumentationen er den østerlandske Tone ypperlig truffet, uden at derfor Komponisten har behøvet fornegte sit eget typiske Tonepræg. Halvorsens norske *Jeg* skinner heldigvis igjennem hele det eksotiske Musikpræg (*Mav* 30/1 1922).


Dynamisk er midtdelen i 1.sats fra og med den kontrasterende episoden bygd opp på samme måte som hoveddelen, med et overordnet crescendo som fortsetter uavbrutt når sidetemaet vender tilbake, først i Ass-dur i t.95, deretter to ganger i E-dur fra t.99, siste gang ***ff***. Sidetemaet får imidlertid en brå og noe umotivert avslutning med en serie fallende, trinnvis parallelførte sekstakkorder i fiolinene i t.110, med *molto diminuendo* ned til ***pp*** i løpet av bare én takt. Dernest følger en typisk overledningsdel med fugerte 16-delspassasjer i strykerne (akkompagnementsfiguren fra tredje gjennomspilling av hovedtemaet) og ny *crescendo*. Etter fire takter kommer åpningsmotivet inn i trompetene, og selve hovedtemaet setter inn i fagott, horn og celloer i t.117, i samme variant som i tredje gjennomspilling før midtdelen. Den dynamiske intensiteten blir ytterligere forsterket ved

at også åpningsmotivet benyttes som akkompagnement, spilt i stretto-imitasjoner mellom trompeter og tromboner.

Etter bare én gjennomspilling av hovedtemaet følger i t.133 en kollasj-aktig coda (→ noteeksempel neste side). Her bringer Halvorsen reminisenser fra både åpningsmotivet (t.133 f. og 137–139), sidetemaet (t.135 f. og 140 f.) og hovedtemaet med tilhørende bass-ostinat (t.141 ff.). Musikken dempes helt ned, og morendo-effekten forsterkes ved at celloenes ostinat uteblir i annen taktdel av t.145 og 146, mens det augmenteres i t.147. Harmonisk kan vi merke oss de eiendommelige vekslingene direkte mellom tonika (h-moll) og vekseldominant (Ciss-dur) med septim i bassen.

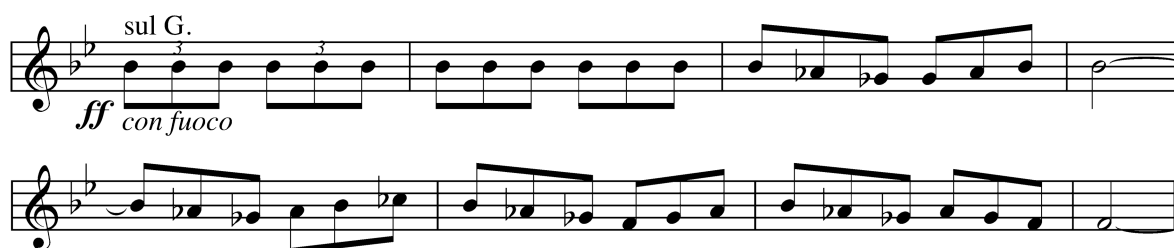
Vasantasena (Verk 25): 1. sats (Forspill), t. 141–148, eget klaveruttog

Forspillet til 2. akt, «Bajaderdans», er bygd opp som en scherzosats i en symfoni. Hoveddelen i e-moll går i $\frac{3}{4}$ -takt, mens den noe langsommere triodelen (t. 53 f.), der det tonale senteret akkurat som i 1. sats ligger på subdominantplanet, går i $\frac{2}{4}$ -takt. Både hoveddelen og triodelen har en indre A–B–A'-form, hoveddelen med to ulike temaer innen hver av underdelene. Hoveddelen består dermed av temaene A1 (t. 3 ff.), A2 (t. 9 ff.), B1 (t. 19 ff.), B2 (t. 27 ff.), A1' (t. 35 ff.) og A2' (t. 41 ff.), mens trio-delen er bygd opp av temaene C (t. 56 ff.), D (t. 73 ff.) og C' (t. 89 ff.), før hoveddelen kommer uforandret *da capo* og det hele avrundes av en 4-takters coda. Gjennom hele bajaderdansen opptrer således det ene morsomme temaet etter det andre (→ ) , og Lie hadde åpenbart rett i at satsen er «fuld av aandrige Pikanterier og frapperende Instrumentation, [og] vidner i høi Grad om Komponistens skabende Fantasi. Her er fin Kolorit og luftig Rhytmik, fortrinlig illustrerende Bajaderernes gratiøse Bevægelser under Dansen».

Forspillet til 3. akt, som tilsvarer 4. og siste sats i den trykte orkestersuiten, ble opprinnelig kalt «Intermezzo». Det er mer rapsodisk i formen og består av underdelene «Stilleben» (t. 1–49), «Dans» (t. 50–90) og «Bacchanale» (t. 107–157, → ). Selv om satsen får et avrundet preg ved at stilleben-temaet vender tilbake til slutt (t. 180–196), bærer intermezzoet i større grad enn de andre bevarte mellomaktsstykkene preg av å være illustrativ musikk, satt sammen av tre ulike ballett-episoder som på scenen skal foregå ute i «Haven med den frodige exotiske Vegetation» (*BAb* 25/3). Lie gav satsen følgende karakteristikk:

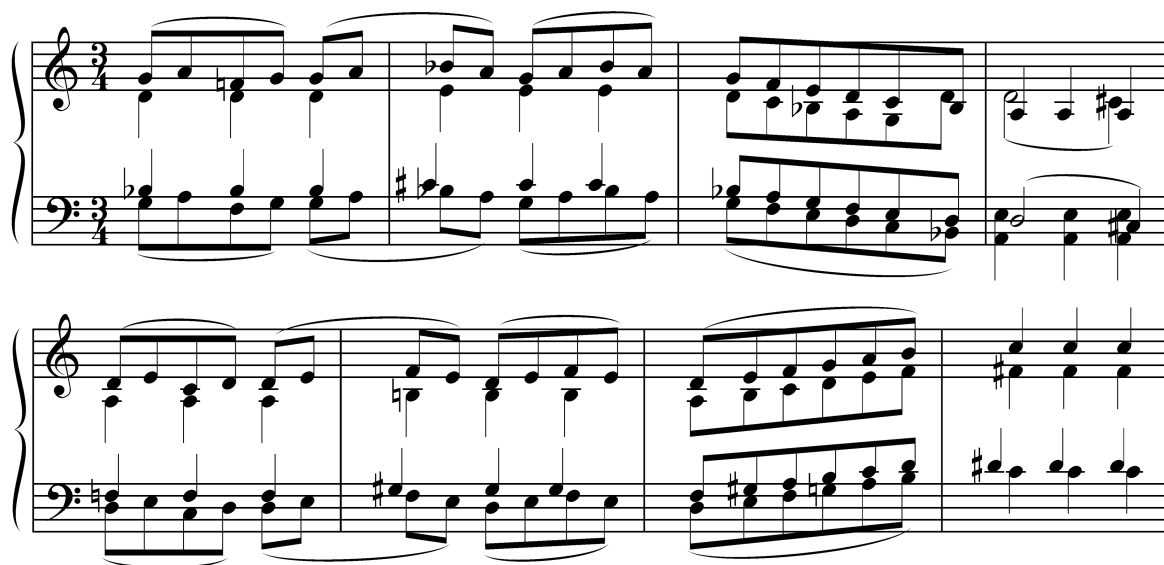
Komponisten [begynder] med at beskrive dolce far niente blandt Bajadererne: en lad-vellystig Melodi i Clarinetten som akkompagneres af sine Arpeggio-Figurer i Violinerne; over det hele kaster sarte Horn og Fløiter vexlende Belysninger. Musikken gaar nu over til en let, legende Dans, som efterhaanden udarter til det vildeste Bachanal, hvinende Skrig i Piccolofløite og infernalsk Larm i Slaginstrumenterne. Tilslut gjentager Billedet fra Begyndelsen sig, og Satsen ender i et blødt, elskovssvangert clair-obscur.

Intermezzoet gjenspeiler gjennomgående stemningen ved begynnelsen av akten, der alt er gjort klart til Karudattas stevnemøte med Vasantasena. Det gir imidlertid også enkelte indikasjoner på den dramatiske handlingsutviklingen i akten, der Karudatta i stedet for Vasantasena møter Arjaka på flukt fra fengselet og maner ham til opprør, mens Samsthanaka kveler Vasantasena etter at hun har avvist ham. Dette gjenspeiles i t. 83–86 av at trompetene spiller en variant av åpningsmotivet fra 1. sats som kontrapunkt til det lette, lekende dansetemaet. Et bankende, truende strykermotiv i overgangen mellom dansen og bakkanalet i t. 91–98 fungerer likeens som et varsku om Vasantasenas vanskelige. Over en aksentuert, liggende tone i basstrombone og tuba blir dette gjentatt *con fuoco* i t. 158–165 (etter bakkanalet, før stilleben-temaet kommer tilbake i t. 180):





Vasantasena (Verk 25): Stilleben, Dans og Bacchanale, t. 158–165, alle fioliner og bratsjer unisont

«Hymne til Brahma» (orkestretsuitens 3. sats) spilles som forspill til rettsscenen i 4. akt, der den uskyldige Karudatta dømmes til døden. Han må nemlig tilstå å ha myrdet sin kjære Vasantasena, da han ellers ville ha forrådt vennen Arjaka. I musikken tegner Halvorsen et ypperlig psykologisk portrett av Karudatta under prosessen. Åpningsmotivet er lagt i parallelle oktaver i fioliner, celloer og kontra-



Vasantasena (Verk 25): Hymne til Brahma, t. 7–14, strykerstemmene

basser og kretser rundt den markerte grunntonen \flat , som i t. 3 gjentas tre ganger *tenuto* (\rightarrow ). Stemningen er nærmest sakral og passer godt til å karakterisere en ærverdig braman, men Karudattas indre uro og sorg over Vasantasenas død blir snart tydelig; for å få fram den skjebnesvangre stemningen benytter Halvorsen som et bevisst stilbrudd i t. 9 og 13 grelle, men svært uttrykksfulle parallellføringer av alle stemmer (\rightarrow noteeksempel over). Virkningen er noe av den samme som i finalen i Tsjajkovskijs 6. symfoni, et verk Halvorsen ennå ikke hadde dirigert, men seinere ble svært glad i og ofte satte på programmet (\rightarrow kronologi).

«Det af den sorteste Fortvivlelse gennemtrængte Motiv stiger gennem parallelle Kvinter og Oktaver til en vældig truende Anklage», skrev Lie og siktet nok med anklagen til det dystre midtpartiet i a-moll, med kraftige, dirrende pizzicato-akkorder på de normalt trykklette 2. og 3. taktslagene i de dype strykerne (t. 19 ff., \rightarrow ). Et urolig crescendoparti spekket med seufzer-figurer og tremolo i strykere følger i t. 46 ff., før åpningsmotivet kommer tilbake *fff* i t. 58, med tenuto-tonene forsterket av «uhyggelige Slag i Gongongen», av Lie utlagt som at «Dødsklokken forkynder den uskyldig Domfældte hans sidste Time». Harmonikken er utpreget seinromantisk, med krasse, «franske» altererte dominantakkorder over gong-slagene i t. 65 og 67 f. Etter en lang generalpause (med paukevirvel) følger neddempte reminisenser fra t. 7 f. som munner ut i et dystert parti med mange indre harmoniske spenninger, spilt av strykere i dypt leie:


3.4 Musikken til *Vasantasena* (Verk 25), Halvorsens første større orkesterverk



Vasantasena (Verk 25): De siste 8 taktene (t. 76–83) i *Hymne til Brahma*, eget partitur

Som harmonisk basis benytter Halvorsen i t. 76–77 d-molls dominantseptimakkord, som i t. 78–79 sekvenseres ned en sekund til C-durs dominant. Varianter av denne beholdes i ytterligere to takter før den i t. 82 videreføres til en tonikaakkord med kvartforholdning som oppløses i siste takt. Harmonikken er således relativt enkel i utgangspunktet, men den tilsløres kraftig av en alterasjonsteknikk som minner sterkt om Wagners *Tristan og Isolde*. Som nevnt under gjennomgangen av fiolinsuiten (Verk 5, → s. 210), har Teresa Waskowska og Jan Mægaard lansert en alternativ analytisk modell, der den kvintskrittbaserte funksjonsaffiniteten viker plassen for en substansaffinitet. I denne «substansharmonikken» beskrives forholdet mellom de «enkelte akkorder ... på basis af akkordernes substans, d.v.s. forholdet mellem de toner, de rent faktisk består af» og «det, man her navnlig hæfter sig ved som affinitetsskabende, ... fællestoner og halvtone-skridt mellem tonepar» (Larsen og Mægaard:70). Akkordenes kvinter (øverste stemme i noteeksempelet) alternerer med liten sekst og forstørret kvart (hhv. *f* og *diss* i t. 76–77, *ess* og *ciss* i t. 78–79), tersene (i celloer) alternerer med forstørret sekund (*biss* [notert *d*] i t. 76–77, *aiss* i t. 78–79), mens septimene (i bratsjer) alternerer med sekst (*f* i t. 76–77, *e* i t. 78–79). Toneforandringene skjer ikke alltid simultant i de ulike stemmene, og det oppstår dissonerende, flertydige og flyktige akkorder som ved hjelp av halvtoneskritt i én eller to stemmer smyger seg fra den ene firklängen over i den andre (i de første to taktene benyttes dog heltoneskritt i bratsjstemmen). De ustabile klangene som oppstår og raskt forsvinner igjen, er forstørrete treklanger med tilføyd liten septim, forminskete septimakkorder, forminskete treklanger med tilføyd liten septim («halvforminskete septimakkord», ofte kalt «Tristan-akkorden») samt «vanlige» dur og molltreklanger med tilføyd stor eller liten septim. Overgangen mellom 2. og 3. takt i eksemplet, der det hele sekvenseres ned en sekund, går også meget glatt, med tonegjentakelse eller halv-

toneskritt i de øverste stemmene og den kromatiske gjennomgangstonen *ass* mellom de to grunntonene i bassen.

Halvorsens forspill til 5. akt var en «Dramatisk Scene» som ifølge Lie ble innledet med «Gangen til Retterstedet, en gribende tung Marsch». Derneft følger «en voldsomt bevæget Mellemsats med sterkt dramatisk Anstrøg», som utvilsomt er ment å skildre det opprøret som samtidig bryter løs under ledelse av Arjaka. Dramaet ender såre vel: Arjaka blir konge og får stoppet Karudattas henrettelse i siste øyeblikk, og det viser seg at Vasantasena ikke var død likevel, men bare hadde besvimt. I tråd med dette avrundes aktens forspill med «en festlig Triumfmarsch, som setter Kronen paa det hele Verk og giver Musiken en glansfuld Afslutning» (*Mbl* 24/3 1896). Som Jordan påpekte, forbereder satsen dermed «paa en excellent Maade Aktens Handling» (*Mav* 30/1 1922), men nettopp dette var kanskje årsaken til at Halvorsen valgte å utelate den i suiten. Et nummer med en slik dramatisk og sammensatt karakter ville vanskelig kunne løse seg fra sin opprinnelige sammenheng. Satsen er ikke bevart, men ut fra vanlig praksis i seinere scenemusikk av Halvorsen, der de samme temaene ofte går igjen både i scene- og mellomaktsmusikken (→ s. 538), er det nærliggende å anta at det bevarte marsjtemaet fra 5. akt (→ ) er hentet fra den avsluttende triumfmarsjen i aktens forspill.

Lyktes Halvorsen i å gi Vasantasena-musikken «en original exotisk Tone»?

De fleste særdrag vi har nevnt under gjennomgangen av satsene, er vanlige stiltrekk fra den europeiske romantikken og kan gjenfinnes i det meste av samtidas musikk. For Halvorsen og Den Nationale Scene var det imidlertid viktig at musikken i likhet med dekorasjonene og draktene skulle bidra til å gi publikum følelsen av å befinne seg langt borte, i India. Til dette bruk lyktes Halvorsen etter alle kritikker å dømme svært godt, og Lie gav ham uten forbehold ros for at det gjennom den «fantastiske, fremmedartede» musikken «gaar en original exotisk Tone». Fire år seinere påpekte den svenske kritikersignaturen «-rt.» likeens at musikken allerede fra første stund «äger en nog så öfvertygande österländsk kolorit» (*StT* 20/12 1900).

Hvilket utgangspunkt hadde Halvorsen når han som norsk komponist i europeisk kunstmusikktradisjon fikk i oppdrag å komponere musikk til noe så fremmedartet som et gammelt indisk skuespill? Det kan være verdt å minne om en så opplagt ting som at Halvorsen og hans samtidige ikke som dagens fjernsyns-kikkende mennesker ble bombardert med bilder og inntrykk fra hele verden hver eneste dag. Beretninger og (vrang)forestillinger om folk og skikker i frem-

mede land og verdensdeler framstod på godt og vondt som tillokkende og mystisk på en helt annen måte enn i dag, noe ikke minst underholdningsindustriens impresarier visste å utnytte. Allerede ved markedsunderholdning, basarer og dets like hadde Halvorsen under oppveksten i Drammen kunnet oppleve sirkusaktige attraksjoner som «Zigeunerbanden ‘Kleptomanid’ fra Herzegowina» (→ s. 66), «de vidt bekjendte og overmaade yndede tvende musikalske Negere» (*DrT* 9/9 1877), «Original-Indieren Sunjoo Batju» (*DrBl* 29/6 1878), tablåer som «‘Krigerkaravane af Kongonegre’ (som var svertede vikagutter fra Kristiania)» (Bratsberg:18f.), for ikke å snakke om framvisningen av «2 Buskkvinder, Slavinder fra Syd-Afrika’, som delikaterer seg med rotter, slanger og gresshopper» (Bratsberg:19). Blant forestillingene de omreisende teaterselskapene brakte med seg til Drammens Theater, fantes Erik Bøghs «*Mumbo-Gumbo-Gongong den Store*», som var en «Farce med Sang og Dans i 1 Akt» (*DrT* 4/1 1879). Etter at den unge Halvorsen flyttet til hovedstaden, kunne han likeens – når hadde fri fra spillingen i folketeateret – oppsøke Christiania Tivoli for å overvære mer eller mindre eksotiske opptredener, bl.a. av «Negerkomikeren Mr. *Baker*» (*Dbl* 31/12 1880, se også Hegdal:97–106).

Eksotisk utseende personer fant ikke bare vegen til rendyrkede underholdningsetablissementer, men også til kulturelt mer ambisiøse institusjoner som teater og opera. I Frankrike var det helt fra barokken av vanlig å legge handlinger i operaer o.l. til eksotiske steder, noe vi bl.a. ser i Lullys «comédie-ballet» *Bourgeois gentilhomme* (1670) og ikke minst i Rameaus opera *Les indes galantes* (1735), der de ulike scenene er lagt til de forskjelligste deler av verden. Også i flere operaer fra slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet, bl.a. av Mozart (framfor alle *Bortførelsen fra Serraillet*), Rossini (bl.a. *Italienerinnen i Algier*) og Auber (*Gud og bajaderen*), finner vi innslag fra en annen kulturkrets enn den vesteuropeiske, men fortrinnsvis som komiske og/eller forbryterske skikkelser som ble utstyrt med parodiske musikalske effekter (Dahlhaus 1980:254).

Parallelt med Vestens økende forståelse for det universelle ved individets egenart gjorde seriøse, ofte tragiske skikkelser fra land fjernt fra den europeiske kulturkrets sine inntog i vestlig litteratur, malerkunst og musikk. Skjellsettende var den irske forfatteren Thomas Moores orientalske fortellinger *Lalla roukh* fra 1817, som et halvt århundre seinere dannet grunnlag for både Félicien Davids opera med samme navn (1862) og Anton Rubinsteins *Feramors* (1863). Mot slutten av 1800-tallet gikk det nærmest inflasjon i å skrive operaer over mer eller mindre eksotiske sujetter. Charles Gounod og Karl Goldmark skrev begge operaer om *Dronningen av Saba* (hhv. 1862 og 1875), og andre eksempler er Verdis *Aida* (1871), samt en rekke franske operaer som Bizets *Djamileh* (1872) og *Carmen*

(1875), Massenets *Le roi de Lahore* (1877) og *Thaïs* (1894) og Delibes' *Lakmé* (1883). I Russland ble eksotiske emner tatt opp i Borodins *Fyrst Igor* (uroppf. 1890) og i flere operaer av Rimskij-Korsakov (bl.a. *Sadko*). Det fins også nordiske eksempler som C.F.E. Hornemans *Aladdin* (1888) og Alfred Toffts *Vifindaka* (1897). Fra den andre siden av århundreskiftet er det naturlig å trekke fram *Madame Butterfly* (1904) og andre operaer av Puccini. Den musikalske eksotismen fikk også innpass i annen musikk for scenen, bl.a. i deler av Griegs *Peer Gynt* (1875) og Tsjajkovskijs ballett *Nøtteknekkeren* (1891).

Innen instrumentalmusikken vant eksotismen først og fremst gjenklang i form av karakterstykker for piano eller programmatisk orkestermusikk, med Davids *Le Désert* (1844) som et pionerverk i sistnevnte kategori. Andre mer eller mindre uttalte eksempler er Svendsens *Zorahayda* (1874), Borodins *I Sentral-Asia* (1880) og Rimskij-Korsakovs *Sjeherasad* (1888). Carl Dahlhaus har med rette framhevet «Der musikalische Exotismus, der Versuch, die szenische oder literarische Schilderung eines fremden, entlegenen Milieus durch eine musikalische zu ergänzen, ... als charakteristische Tendenz des 19. Jahrhunderts» (Dahlhaus 1980:252).

Med unntak av Saint-Saëns' atskilling mer fransk- enn arabisk-klingende *Suite algérienne*, som stod på Harmoniens program 16.mars 1895, dirigerte Halvorsen ingen verk med eksotisk tilsnitt i løpet av sine første to sesonger i Harmonien. I ukene før Den Nationale Scenes premiere på *Vasantasena* ble imidlertid både Tsjajkovskijs «arabiske», «kinesiske» og «russiske» danser fra *Nøtteknekkeren* og Rubinsteins ballettmusikk fra *Feramors* framført ved Harmoniens orkesterkonserter (13/2 og 14/3 1896). Dette tyder på at Halvorsen som et ledd i å komponere musikk til *Vasantasena* hadde funnet det nødvendig å skaffe seg førstehånds kjennskap til musikalsk eksotisme fra andre komponisters hender. I et brev til Didrik Grønvold skisserte han sommeren 1894 sine planer for Harmoniens repertoar de nærmeste 2–3 sesongene uten å nevne noen komposisjoner med eksotisk preg. Dette indikerer likeens at oppdraget med *Vasantasena* var den direkte foranledningen til at slike stykker plutselig ble å finne på orkesterets program vinteren 1896. Påfallende er det også at det akkurat som i Halvorsens egen *Vasantasena*-musikk fins en «Bajaderdans» blant ballettinnslagene i Rubinsteins *Feramors*.

Heller ikke på Halvorsens mellomaktsrepertoar ved Den Nationale Scene finner vi mange eksempler på musikalsk eksotisme før etter vinteren 1896. Riktig fjerne himmelstrøk var bare representert med et par rene illustrasjonsstykker, «Løvejakt» av Kölling (23/10 1893) og «Zulumarsch» av Alberti [pseudonym for Wilhelm Popp] (5/9 1894), underholdningsmusikk som neppe var noe videre

«eksotisk» annet enn i titlene. Atskillig nærmere, men like fullt som «eksotisk» område å regne, var det tyrkisk-influerte Balkan, til dels også Ungarn, hvis «Verbunkos»-musikk* allerede på 1700-tallet hadde fascinert komponister i det nærliggende Wien. Som Peer Findeisen har framholdt i sin avhandling om instrumental folklorestilisering hos Grieg og Bartók, «hat sich der magyarische Tonfall als ein Gesamtkomplex von südostlichem Kolorit dargestellt, der ebenso zigeunerische und türkische Elemente umfaßt» (Findeisen:265). Kjente Mozart-eksempler er «Alla Turca»-finalen i pianosonaten i A-dur (K 331) og ikke minst midtpartiet i finalen i fiolinkonserten i A-dur (K 219), som Halvorsen framførte som fiolinsolist i Helsingfors (6/12 1891, → s. 263261) og Kristiania (15/10 1892, → s. 270). Som mellomaktsmusikk med en viss affinitet til Balkan hadde han i tillegg til sin egen «Bojarernes indtogsmarsch» (→ s. 294 ff.) og de omtalte «tyrkiske» marsjene av Beethoven, Suppé og Eilenberg (→ s. 294) benyttet Farkas Miskas «Ilona Czardas» (3/12 1893) og Kochs «Bosnischer Kolo» (4/10 1893).

Det arabisk-influerte Spania kommer på mange måter i samme kategori som Balkan. Som fiolinist hadde Halvorsen fra høsten 1892 spilt Sarasates danser «Jota aragonesa» og «Habanera» m.fl., spansk nasjonalromantisk musikk som i det meste av Europa ble oppfattet som «eksotisk». På mellomaktsrepertoaret var «spanske klanger» representert med Rubinsteins «Toreadore et Andalouse» (18/11 1894) og Métras «Serenade espagnole» (7/2 1894). Halvorsens store repertoar som fiolinist og dirigent tatt i betraktning, må vi likevel kunne si at hans befatning med musikalsk eksotisme inntil vinteren 1896 hadde vært forbausende liten med tanke på hvor fascinert han alltid ble når han på utenlandsreiser støtte på «eksotiske» innslag i gatebildet. Vi kan nevne hans levende beskrivelser av de for ham fremmedartete russiske elementene ved ankomsten til Helsingfors høsten 1889 (→ s. 173), for ikke å snakke om de overveldende inntrykkene fra besøket i St. Petersburg to år etter (→ s. 255). Også i fantasiens verden kunne han bli påvirket av det «eksotiske»; tenk bare på tilblivelsen av «Bojarernes Indtogsmarsch», som skjedde under inspirasjon fra det for Halvorsen svært eksotiske Bucureşti (selv om marsjen ikke er komponert i synderlig «balkansk» musikkstil, → s. 295).

Om vi vil komme Halvorsens egen holdning til musikalsk eksotisme litt nærmere inn på livet, er det naturlig å ta utgangspunkt i hans opplevelser og inn-

* Ifølge Findeisen var det snakk om «Interpretation von volkstümlicher Kunstmusik durch Zigeunerkapellen», på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet kalt «Verbunkos» (etter det tyske ordet «Werbung», dvs. verving av soldater). Også for seinere komponister som Brahms og Liszt, som komponerte og arrangerte en rekke «ungarske» danser og rapsodier, var det denne musikkstilen som «mit nationaler ungarischer Musik nach zeit-typischer Auffassung übereinstimmte» (Findeisen:294).

trykk sommeren 1896, noen måneder etter at musikken til *Vasantasena* var ferdigkomponert. Som vi skal komme tilbake til i neste kapittel, reiste han i begynnelsen av juli dette året på en studietur til Berlin, der han fikk overvære undervisningen ved musikkhøgskolen og ellers overvære en rekke operaforestillinger. Det som gjorde størst inntrykk på ham og fikk ham til å vise en ekte, uforbeholden begeistring, var likevel ikke det institusjonelle musikklivet, men tvert imot hans hyppige besøk ved en stor «Kolonial-Ausstellung» som inngikk i den gigantiske *Berliner Gewerbe-Ausstellung*, åpen fra mai til oktober denne sommeren. Annonser i *Berliner Tageblatt* reklamerte med framvisning av diverse «primitive» folkestammer fra de tyske koloniene Ny Guinea, Kamerun, Togo og Øst-Afrika (dagens Tanzania). På utstillingsområdet var de stilt ut «in ihren Sitten, Gebräuchen, Industrien etc.» (*BTb*), av Halvorsen beskrevet som «hele negerbyer», der de «kogte sin mad, spilte kort og var svært intresante at iagttage» (JH til AH 13/7). Ved gunstig vær ble det framført «Nationale Kriegstänze etc.», og et høydepunkt var framvisningen av «42 wilde Weiber aus Dahomey» (*BTb*). «De hadde alle været med i den siste krig mod franskmændene,» fortalte Halvorsen i et brev hjem, og han delte nok de fleste av sine europeiske samtidiges oppfatning ved å karakterisere dem som «frygtelige kvinfolk» (JH til AH 13/7). Under utstillingen ble det to ganger daglig gitt forestillinger i «Bolossy Kiralfy's Orient», også kalt «Olympia Riesentheater» og omtalt som «Größtes Schaustück der Welt!» (*BTb*). Ved disse evenementene var det ca. 1000 medvirkende, og skuespillerstaben innbefattet elefanter, kameler og andre eksotiske dyr. Om dette fortalte Halvorsen i et brev hjem til Annie 17. juli:

Jeg har rigtig svælget i orientalske forestillinger her. Igår [16. juli] var jeg på Wærdens største theater «The Orient» som er bygget for anledningen i en udkant af byen. Scenen er så stor at man magelig kunde stille hele Bergens Theater, Logen og Holdts hotel der på engang uden at skade trafikken. 1000 damer løftede sine ben på engang. Elefanter, kameler og giraffer spadserer om kring, kort sagt der udfoldedes en pragt og glands af så uhyrlige dimensioner at man var ganske bedøvet. Musikken var *gemen* tysk bulemusikk og jeg tænkte ved mig selv at jeg skulde kunde ha gjort en herlig musik til dette betagende orientalske.

Det er tydelig at musikken til en del av de «orientalske» forestillingene var alt annet enn «ekte» orientalsk og falt lite i Halvorsens smak. Desto bedre likte han det han hørte ved spesialutstillingen «Kairo», der det daglig ble gitt «Massen-Schaustellungen der Beduinen» (*BTb*). Sammen med sin tidligere konsertmester, Karl Johannessen, som nå i ett år hadde studert med Joseph Joachim i Berlin (*BAb* 18/1 1897), besøkte Halvorsen «Kairo» første gang 12. juli, og inntrykkene var overveldende:

3.4 Musikken til *Vasantasena* (Verk 25), Halvorsens første større orkesterverk

Kairo ... var en by med høie pyramider, paladser og araberhuse. På en stor arena, forestillende ørkenen, fik jeg se noget som i høi grad satte min fantasi i bevægelse. En karavane af Kjøbmænd drager gennem ørkenen ridende på kameler, fredelig og rolig, da pludselig en Beduin med flagrende kappe kommer ridende ind på arenaen fordrende ørkenskat af karavanen. De gir ham noget, men han vil have mere og da de nægter sætter han i et hyl og i et nu kommer hundre af beduiner stormende ind på karavanen og tager den tilfange. Du kan ikke [forestille] dig noget så forbandet vildt som at se disse Beduiner storme frem på deilige araberheste svingende sine lange bøsser over hovedet. Så kommer et stort festoptog og det var det allermorsomste. 6 paukeslagere tilhest med de morsomste rythmer ($\frac{6}{8}$) og derefter 4 oboeartede instrumenter blæsende den mest djævnleblandte *Vasantasena* musik i $\frac{2}{4}$ takt. Deilige kvinder tilhest, af og til syngende aldeles vidunderlig. Så kom tilfods dansende grupper – mavedans, våbendans o.s.v. Pragtfulde dragter, alt ægte og så over det hele strålende solskin. Det eneste skår i illusionen var de tyske politimænd som man så overalt. Så hørte jeg khediven af Egyptens orkester og en masse andre, ungarsk, rumænske o.s.v. (JH til AH 13/7).

I begynnelsen av august oppsøkte Halvorsen nesten daglig Kairo-utstillingen for å «tegne af nogle arabiske motiver som er prægtige», som han skrev hjem til Annie 16. august. «Jeg havde netop komponeret Musiken til ‘*Vasantasena*’, og jeg blev saa interesseret, at jeg gik derhen næsten hver Aften for at studere det,» fortalte han i et intervju noen år etter, og fortsatte: «Jeg fik skrevet ned det meste af det, og jeg blev forbauset over, hvor jeg mange Gange havde truffet den rette østerlandske Tone i ‘*Vasantasena*’» (*Mbl* 24/3 1907). Uten å blunke kunne Halvorsen ta musikk spilt av khediven av Egypts ensemble – ifølge *Groves Dictionary* «a Turkish orchestra (*fırqa*) which was the means of grafting on the Arabo-Egyptian art a definite Turkish complexion and physiognomy» (vol. 2:895) – til inntekt for å ha «truffet den rette østerlandske Tone i ‘*Vasantasena*’! At denne var å finne i tyrkisk-influert musikk fra det arabiske Egypt, som både geografisk og musikk-stilistisk ligger fjernt fra den indiske skueplassen for dramaet, spilte liten rolle for Halvorsen og hans samtidige. Som Dahlhaus har påpekt,

gehört es zum Wesen des musikalischen Exotismus, daß er in den Kontext europäischen Komponierens integrierbar ist, obwohl er gegen eine Regel ... drastisch verstößt, und daß er – im Zusammenhang mit einem Text oder einem szenischen Bild – an eine außereuropäische Praxis erinnert, mag auch deren ursprünglicher Sinn durch Kontrapunkt oder Harmonik halb verschüttet werden. Über Exotismen nach ethnographischen Kriterien zu urteilen, ist jedenfalls verfehlt. (Dennoch riß in der Musik- wie in der Bühnenbild- und Kostümkritik des 19. Jahrhunderts der Streit über die «Echtheit» des fremden Lokalkolorits, dessen ästhetisches Wesen in der Fiktion besteht, nicht ab.) Entscheidend ist nicht der Grad, in dem sich ein Exotismus als «authentisch» erweist, sondern vielmehr die Funktion, die er als legitime Abweichung von einer ästhetisch-kompositionstechnischen Norm der europäischen Musik ... erfüllt. Weniger der originale Kontext, aus dem er stammt, als der artifizielle, in den er eingefügt ist, sollte Gegenstand der Analyse sein, einer Analyse, die historiographisch verfährt, also der ästhetischen und kompositionsgeschichtliche Bedeutung des Phänomens im 19. Jahrhundert nachgeht, statt sich in angewandte

Ethnographie zu verlieren, die nichts anderes als verschiedene Grade von Verfälschung der zitierten Gebilde oder Stile zu konstatieren vermag. Musikalischer Exotismus ist, formelhaft ausgedrückt, primär ein Funktions-, nicht ein Substanzbegriff (Dahlhaus 1980:252).


I tråd med Dahlhaus' resonnement hadde Halvorsen ingen forutsetninger for å kunne skrive «ekte» indisk musikk til *Vasantasena*, like lite som forgjengeren Mozarts «Alla Turca» kan kalles «tyrkisk» musikk (→ s. 368) eller hans samtidige Puccinis *Madame Butterfly* inneholder autentisk japansk musikk. *Madame Butterfly* skulle for øvrig bli en av Halvorsens desiderte favorittoperaer da han var kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania. Etter at han sommeren 1919 hadde dirigert operaen for 87. gang, påpekte *Musikbladets* kritiker, trolig Jens Arbo, således:



Puccini har forstaat i sin Musik aa gi en nesten østerlandsk Illusjon, dertil bidrar ikke bare de primitive japanske Tonearter, naturalistiske Kvintrekker, den fremmede Melos og Heltoneskalaens impressjonistiske Charm, men ogsaa de mange aandfulde instrumentale Detaljer, som krydrer det interessant, symfonisk mosaikagtige Partitur. Kapelmester Johan *Halvorsen* tar litt tungt og massivt paa mange av de poetiske, blomsterduftende Inspirationer, men som Helhet lykkedes det i forening med den dygtige Sceneledelse aa gi denne veristiske Kunst et Preg av realistisk Egthet. Japannerne vilde nok sikkert benegte at det er japansk Musik, og med rette, men det forhindrer ikke, at den netop vekker de Stemninger, som den musikdramatiske Gjenstand bør fremkalde for aa kunne optas av Tilhørere fra en helt motsatt Verdensdel som vor (*Musbl* 23, 11/6 1919:178).

Forholdet er nøyaktig det samme mellom Halvorsens musikk til *Vasantasena* og «ekte», tradisjonell indisk musikk, som Halvorsen neppe noen gang hadde hørt. Riktignok averterte Bergens varietéteater «Eldorado» høsten 1894 med opptredener av den «Indiske Fantom-Prinsessen Hadaeh Arabi» som gav «storartet Indisk Fakirforestilling» med «Slangebesværgelse, Aandemaning og Indiske Illusioner» (*BT* 9/11 1894), men det var nok så som så med autenticiteten, og noen musikk til forestillingene er ikke nevnt i det hele tatt. –Og selv om vi tenker oss at Halvorsen på forhånd hadde hatt anledning til å oppleve eller studere Indias mangfoldige musikktradisjoner, ville *Vasantasena*-musikken neppe ha blitt bedre egnet til å hensette et bergensk teaterpublikum anno 1896 i noen mer «ekte» orientalsk stemning. Til det ville den ha virket altfor fremmedartet i en by der Harmoniens publikum ti dager før *Vasantasena*-premieren sågar hadde funnet Rubinsteins ballettmusikk fra *Feramors* «saa eiendommelig i Rhythmen og fremmed i Karakteren» at den hadde vanskelig «for at vinde Forstaaelse» (*BAT* 16/3). Det gjaldt følgelig å komponere med utgangspunkt i den hovedsakelig sentraleuropeiske kunstmusikkstilen lytterne (og komponistene selv) var fortrolige med, men samtidig inkorporere mer eller mindre orientalsk-inspirerte virkemidler – det være seg skalatyper, rytmemønstre eller bruk av spesielle instrumenter eller in-

strumentkombinasjoner – som skilte seg tilstrekkelig fra denne til at musikken ble oppfattet «original eksotisk». Kritikersignaturen «Od.» kunne med god grunn gi følgende karakteristik av *Vasantasena*-musikken etter at Halvorsen hadde dirigert tre av satsene i Stockholms-operaen 19. desember 1900:

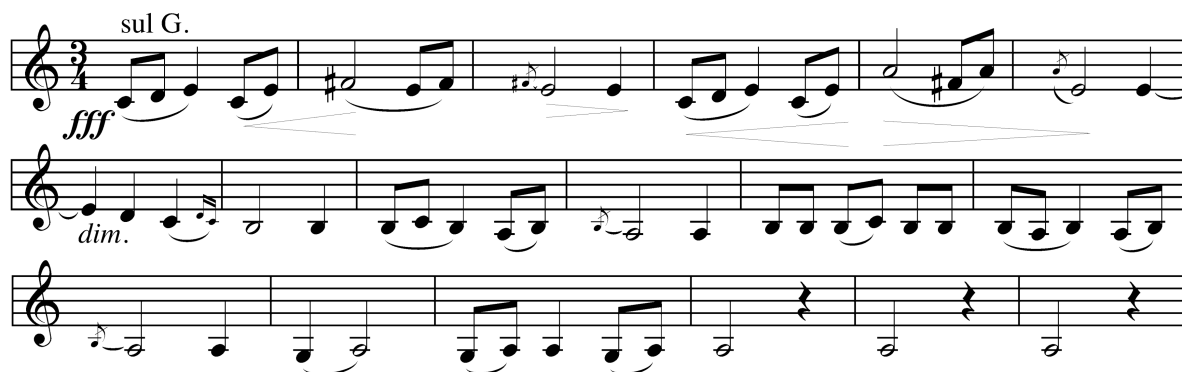
Man känner från Félicien David, Rubinstein, Delibes, Grieg och andra det i viss mån konventionella sättet att frambringa österländsk stämning och kolorit i orkesterstycken, medelst begagnande af åldriga tonarter och förminskade tonsteg, som gifva ett sällsamt tycke åt det melodiska, samt ... anlitande af slaginstrument äfvensom flöjter och andra träblåsar m.m. I vissa deler låter hr H. äfven blecket spela en framträdande roll... Han har funnit flere pikanta motiv i rytmiskt och melodiskt hänseende äfvensom lustigt egendomliga klanger (*VL*).

«Eksotisk» skalabruk, skalaer eller skalabrokker som avviker fra dur-/moll-prinsippet, trenger en ikke lete lenge etter for å finne i musikken til *Vasantasena*. Allerede forspilletts åpningsmotiv, som i utangspunktet går i h-moll, har frygisk farge, idet 2. skalatrinn er senket fra *ciss* til *c*. Det samme gjelder den korte obo-episoden i t. 75 ff., som til å begynne med går i *ciss*-frygisk. Derimot er det ikke senket, men forstørret sekund (*fississ*) som i t. 65 gir et visst «eksotisk» anstrøk til det lyriske E-dur-temaet forut for obo-episoden (den forstørrede sekunden harmoniseres for øvrig med den for Halvorsen så karakteristiske dominant-septimakkorden med forstørret kvint). Vender vi tilbake til innledningssatsens «hovedtema» (t. 10 ff.), har vi allerede har vært inne på at Halvorsen der benytter en veksling mellom sigøynermoll, mollskala med alltid hevet 6. og 7. skalatrinn og dorisk (→ s. 358). En liknende konstellasjon mellom ulike moll-pregete skalaer kan vi observere i A2-temaet i 2. sats, «Bajaderdans» (→ ): Over en liggende, tonikalsk akkordflate går melodien til å begynne med i e-moll, som i t. 10 får de karakteristiske forhøyete 6. og 7. skalatrinn (*ciss* og *dis*) i melodisk nedgang, men to takter seinere blir dette avløst av en frygisk melodivending ned til senket 2. skalatrinn (*f* i stedet for *fiss*). Det frygiske preget understøttes også harmonisk, ved at vi samtidig forlater den liggende e-moll-akkordflaten og i dominants sted får en d-mollakkord som danner en frygisk kadens tilbake til tonika i t. 13.


I begynnelsen av forspillet til 3. akt, «Intermezzo», er det en pentatont farget klarinett-melodi som gir «Stilleben»-delen et visst orientalsk tilsnitt (t. 3 ff., → ). Lenger ut i satsen benyttes elementer fra dorisk skala som harmonisk fargelegging av mollskalaen, ved bruk av akkorder som durtreklang på 4. skalatrinn (t. 114 f.) eller firklang på forhøyet 6. skalatrinn (t. 53, siste akkord, → ). Sistnevnte akkordtype benyttes også som underlag for A2-temaet i t. 14 i 2. sats, men der må den på grunn av et liggende, tonikalsk orgelpunkt analyseres som en tonika-treklang med tillagt stor sekst. Den «doriske» seksten understekes

for øvrig av instrumentasjonen, idet den blir intonert av en obo som på forhånd har hatt en lengre pause.

En mer utpreget melodisk bruk av dorisk skala finner vi i midtpartiet av «Hymne til Brahma», der grunntonen er *a*:



Vasantasena (Verk 25): Hymne til Brahma, t. 27–44, vl. 1 og 2

Midtdelen av bajaderdansens trio (D-temaet, t. 73 ff.), der *fiss* er grunntone, er et annet utpreget dorisk parti der melodien til å begynne med føres i parallelle terser i oboene (→ , dekkes f.o.m. t. 77 av noteeksempellet neste side). Fra t. 80 følger en fengslende stringendo-episode der det nesten kan høres ut som om et balkansk sigøyner- eller klezmer-ensemble entrer scenen. For den som vil «fortape seg i etnografi», for å bruke Dahlhaus' spissformulering (Dahlhaus 1980:252, sitert over), ville det kanskje være nærliggende spørre om hvorfor de indiske bajaderene plutselig synes å befinne seg et sted på Balkan-halvøya. Et slikt spørsmål er likevel irrelevant om vi innser at eksotismene ikke kan vurderes ut fra graden av autenticitet, men bare eksisterer i kraft av selve avviket fra den sentral-europeiske komposisjonsnormen. For øvrig skulle det vise seg at Halvorsens utforming av bajaderdansen kom til å vekke assosiasjoner til helt andre steder enn Balkan. Etter den nevnte konsertoppførelsen i Stockholm 19. desember 1900 fikk den nemlig følgende, drepende kritikk av signaturen «-rt.» i *Stockholms-Tidningen*:

De bajaderer, som dansa här, höra mera hemma på en modern «attraction» än under Indiens palmer. Dräkten är präktig, det skall visst ej förnekas, men den passar ej på dessa robusta former och till dessa stereotypa åtbörder och pas. Och det allra värsta är, att midt under de orientaliska jungfrurnas yraste svängningar kommer det framstormande ett otal små norska tomtegubbar, pysslingar och troll, som alla kalla Grieg för farbror.


Det er mulig at kritikeren kjente til Halvorsens familiære bånd til Grieg og ble fristet til en liten morsomhet, men han var ikke alene om å påpeke et «norsk» tonefall. Kollegaen H. Victorin mente ved samme anledning at «bajaderdansen ej är alldeles fri från toner, som ha ett rätt norskt skaplynne» (NDA), og en tredje Stockholms-kritiker, signaturen «M.J.», påpekte noe spydig at «bajadèrerna tyck-

3.4 Musikken til Vasantasena (Verk 25), Halvorsens første større orkesterverk

The musical score is for the piece *Vasantasena* (Verk 25) by Edvard Grieg, specifically measures 77-88. It is a full orchestral score. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into two systems. The first system covers measures 77-81, and the second system covers measures 82-88. The instruments and their parts are: Oboe (ob.), Triangle (triangel), Violin 1 (vl. 1), Violin 2 (vl. 2), Brass (br.), and Cello/Double Bass (vc. pizz.). The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *ppp*, *arco*, and *stringendo e cresc.*. There are also tempo/mood markings like *t. 77*, *t. 81*, and *rit.* (ritardando). The notation includes many slurs, ties, and articulation marks, indicating a complex and expressive piece.

Vasantasena (Verk 25): Bajaderdans, t. 77–88, partitur

tes rent af ha öfvat in sina dansar i Dovre-gubbens sal» (PIT). Mens Halvorsen av Sverre Jordan ble berømmet nettopp for *ikke* å fornekte sitt «norske Jeg» (→ s. 360), fikk han spott og ironi for det samme i nabolandet. Men hvilke elementer i bajaderdansen var det egentlig som framkalte assosiasjoner til det «trollnorske» hos de svenske kritikerne? Det kan neppe ha vært det omtalte, «balkanske» D-temaet, selv om strøkfigurene og de rytmiske betoningene med en annen tonalitet kanskje kunne gitt halling-assosiasjoner. Heller ikke A- og B-temaene i satsens hoveddel, med en rytmisk utforming som knappe to år før hadde fått Kristiania-kritikeren V.H. Siewers til å påpeke at Bajaderdansen var

komponert «i stil med Anitras i Griegs Peer Gynt» (*Mbl* 19/3 1899), er noe videre norske i karakteren. Det er derimot nærliggende å anta at Stockholms-kritikerne siktet til i C-temaet i bajaderdansens trio (t. 56–70 og 89–104), der Halvorsen både melodisk og harmonisk benytter lydskala med *a* som grunntone (→ ). Skalaen skiller seg som kjent ut fra en vanlig durskala gjennom sitt forstørrete 4. skalatrinn, som i utgangspunktet skulle gjøre den like velegnet som de andre modale toneartene til å skape en «eksotisk» stemning. Men nettopp dette karakteristiske 4. skalatrinn ble (og blir ofte fortsatt) ansett som et særnorsk fenomen, da vi i norsk folkemusikk ofte støter på et noe forhøyet kvartintervall i forhold til grunntonen. Derfor har norske komponister ofte benyttet lydskala for å uttrykke noe særskilt norsk, ikke minst når det skulle ha parodiske undertoner. Et rendyrket eksempel er Griegs «Dans av Dovregubbens datter» fra scenemusikken til *Peer Gynt*, og dette kan forklare at de svenske kritikerne under sin lytting til Bajaderdansens triodel følte seg hensatt til Dovregubbens hall. Skalaer med forhøyet kvart finnes imidlertid ikke bare i norsk folkemusikk, men i musikk fra en rekke andre land, «eksotiske» inkludert. Når slike og liknende virkemidler blir inkorporert i europeisk kunstmusikktradisjon, er det derfor i prinsippet lite som skiller en «folkloristisk» og en «eksotisk» bruk av dem, noe Dahlhaus har trukket konsekvensene av:

Daß der Folklorismus im 19. Jahrhundert mit der Idee des Nationalstils verknüpft wurde..., ist nicht selbstverständlich, sondern erweist sich angesichts der Tatsache, daß Volksmusik zu einem nicht geringen Teil aus lokalen oder regionalen, aber auch durch ganz Europa «wandernden» Elementen, Gebilden und Strukturen besteht... Eine Folklore aber, die als lokal oder regional geprägte oder gefärbte Bauernmusik in das bürgerlich-städtische Milieu versetzt wird, in dem musikalische Nationalstile entstehen, ist im Grunde ... kaum weniger «exotisch» als eine orientalische Reminiszenz, deren Fremdheit durch Angleichung an europäisch-artifizielle Normen der Tonverbindung und Klangfärbung gemildert und abgeschliffen wurde (Dahlhaus 1980:254 f.).

Dahlhaus' syn gjør det desto mer interessant å lese Halvorsens egen oppfatning av forholdet mellom musikk fra Orienten og norsk folkemusikk, slik det i 1907 stod å lese i et intervju:

Nordmændene har altid været et musikalsk begavet Folk, og jeg tror, at de har optaget Musik, som er kommet østenfra akkurat ligesom Stavkirkerne og Rosemalingen. Kunstimpulserne er stanset ved Havet, og Folket har udviklet det eiendommelige paa en særskilt karakteristisk Maade. Denne tro blev yderligere styrket, da jeg engang [sommeren 1896] i Tyskland hørte et Araberorkester [khediven av Egypts orkester, → s. 370]. Deres Musik var saa forbausende lig vor egen, Rythmen, Takten, de forskjellige eiendommelige Vendinger, alt hvad der paa Bunden karakteriserer vor Musik, fandt jeg igjen der (*Mbl* 24/3 1907).

Det var nettopp slike «forskjellige eiendommelige Vendinger» Halvorsen brakte inn sin egen musikk når han hadde behov for å for å gi den en spesiell koloritt, enten han ville ha fram «den rette østerlandske Tone», som i *Vasantasena*-musikken, eller – som vi skal komme tilbake til i kap.4.4 – skildre et norsk bygdemiljø, som i *Fossegrimen* (Verk 62). Som Dahlhaus har lagt vekt på, er det i begge tilfeller snakk om «Stilzitäten, die in einen durch Kunstprinzipien regulierten mehrstimmigen Satz eingefügt werden» (Dahlhaus 1980:255). Som eksempler på slike stilsiteter nevnes «die Pentatonik, die dorische Sexte und die mixolydische Septime, ferner die übermäßige Sekunde, die übermäßige Quarte und eine nicht funktionale, sondern koloristische Chromatik, und schließlich Doppelbordon, der Ostinato und der Halteton als Mittelachse» (Dahlhaus 1980:256 f.). Det eneste av alle disse virkemidlene som ikke benyttes i Halvorsens musikk til *Vasantasena*, synes å være den lave, «mixolydiske» septimen, som ved siden av den forstørrede kvarten er det mest brukte virkemidlet for å skape norskklingende nasjonal musikk.

På det harmoniske området bærer store deler av musikken til *Vasantasena* preg av liggende, «impresjonistiske» akkordflater som ikke begrenser seg til de av

The musical score is for measures 3-5 of the Intermezzo (Stilleben) from Vasantasena. It features the following parts and markings:

- Flute (kl. solo (i C))**: Measures 3-5, marked *pp* and *sehr weich und zart*. Measure 5 includes a triplet of eighth notes.
- 3 Horns (3 horn. (i C))**: Measure 5, marked *ppp*.
- Triangel**: Measures 3-5, marked *ppp*.
- Violins 1 (2 stk. vl. 1 con sord.)**: Measures 3-5, marked *pp*.
- Violins 2 (vl. 2 pizz. con sord.)**: Measures 3-5, marked *pp*.
- Bassoon (br. con sord.)**: Measures 3-5, marked *pp*.
- Violoncello (vc. pizz. con sord.)**: Measures 3-5, marked *pp*.
- Piano (kb.)**: Measures 3-5, marked *pp*.

Vasantasena (Verk 25): Intermezzo (Stilleben), t. 3–5, partitur

Dahlhaus omtalte dobbelborduner med tom kvint som dobbelt orgelpunkt (bl.a. i bajaderdansens lydiske C-tema), men også omfatter fullstendige treklanger. Mest utpreget er dette i «Stilleben»-delen av Intermezzoet, der sordinerte strykere – muligens etter mønster av Svendsens strykerbehandling i sin «mauriske» orkesterlegende «Zorahayda» – danner et rikt fasettert klangteppe som akkompagnement til klarinettens pentatone melodi (→ noteeksempel forrige side). Den liggende G-durtreklanger, tidvis med tillagt sekund og/ eller sekst, utgjøres dels av liggende akkorder i bratsjer (divisi), kontrabasser og på signifikante steder tre horn, dels ved stadig gående, brutte pizzicato-treklanger i celloer, som danner et todelt taktmønster på tvers av taktarten $\frac{3}{4}$, dels av virtuose 32-delsarpeggioer i to førstefioliner, hvis høyeste toner forsterkes pizzicato av annenfiolingruppen på hvert taktslag. Som fordums triangelslager (→ s. 74) sørget Halvorsen betegnende nok også for å berike det fascinerende klangteppet med et triangelslag i begynnelsen av hver takt.

Ikke bare de mange liggende akkordflatene i *Vasantasena*-musikken, men også de ofte ikke-funksjonelle akkordforbindelsene dem imellom er stiltrekk som peker i retning av en impresjonistisk klangverden. Vi har allerede omtalt noen karakteristiske mediantrykk i 1.sats (→ s. 359), og G-durflaten i eksemplet over videreføres likeens direkte til en H-durflate som ligger i t.13–22, nå med fløyte og obo som melodiførende instrumenter. Mot slutten av «Stilleben»-partiet sekvenseres klarinettmotivet fra t.3 kromatisk nedover (t. 35–39), og harmonisk får vi samtidig en ren parallellføring av durtreklanger i 2.omvendning, med hhv. *G*, *Fiss*, *F*, *E* og *Ess* som grunntoner (→ noteeksempel neste side).

Det er først og fremst melodisk-harmoniske virkemidler som bidrar til å gi *Vasantasena*-musikken dens eksotiske preg, men enkelte trekk i den rytmiske utformingen og den effektfulle instrumentasjonen bidrar også i noen grad. Strykernes klangteppe i begynnelsen av intermezzoet (se over) røper nok først og fremst innflytelse fra Berlioz og Svendsen, men har samtidig en så spesiell klang at det kan oppleves som et eksotisk element. Det samme gjelder den fantasifulle kombinasjonen av fløyte, fioliner i oktavert pizzicato og sordinerte bratsjer (*arco*), som simultant spiller noe ulike versjoner av den lydiske melodien i bajaderdansens trio. Ellers kan vi merke oss den utstrakte bruken av obo som melodiførende instrument, noe som kan anses som en imitasjon av obo-liknende orientalske instrumenter, i hvert fall i de tilfellene den spiller snirklete melodier rike på arabesker og forsiringer, som hovedtemaet i 1.sats (t.10 ff., → s. 358). For øvrig bidrar en omfattende bruk av cymbaler, gong, triangel, tamburin og andre slagverksinstrumenter til å forsterke musikkens «orientalske» farge, ikke minst i bajaderdansen. Partier som D-temaet i bajaderdansen (t.27 ff.), som har et for- og

3.4 Musikken til Vasantasena (Verk 25), Halvorsens første større orkesterverk

tr.bl.
t. 35

Vasantasena (Verk 25): Intermezzo (Stilleben), t. 35–39, forenklet partitur

etterslagsakkompagnement som kan minne om visse partier i Bojarernes Indtogsmarsch (*Verk 15*, → s. 300), fikk riktignok enkelte kritikere til å innvende at Halvorsens «förfärlig för trumman bidrager dertill att väl starkt erindra om modern militärmusik» (signaturen «Od.» i *VLS* 20/12 1900). Da tenkte de neppe på at også militærmusikken kan føre mange av sine røtter tilbake til asiatisk musikk, og at bruken av «tyrkiske» slagverksinstrumenter var noe av det første som fikk innpass som «eksotismer» i europeisk musikk allerede på 1700-tallet.

Vi kunne uten problemer finne flere eksempler på hvordan Halvorsens *Vasantasena*-musikk gjennomsyres av stilelementer som – sett med europeiske øyne – bidrar til å gi det hele «en original exotisk Tone». Det vi framfor alt kan merke oss, er at Halvorsen bare unntaksvis griper tak i ett bestemt stiltrekk for å rendyrke det. Som vi har sett, trekker han ofte inn elementer fra den ene eksotisk-klingende skalaen etter den andre. Han formelig eksellerer i bruken av orientaliserende elementer, men varierer dem nennsomt slik at resultatet verken blir monotont eller utrert. Som en britisk kritiker skrev etter at *Vasantasena* var oppført som konsertsuite i London i januar 1898: «Halvorsen exhibits neatness and ingenuity in dealing with clear and expressive themes, and he has sufficient variety of method not to tire the ear» (H:75).

Vasantasena-suiten som selvstendig konsertnummer

Vasantasena-musikken var i utgangspunktet skrevet som scenemusikk, men som sådan har den bare vært brukt to ganger, ved Den Nationale Scenes oppsetninger i 1896 og 1922. Av Sigurd Lies anmeldelsegår det likevel fram at mellomaktsnumrene allerede i utgangspunktet var tenkt å skulle arrangeres som en orkestersuite, slik at musikken kunne gis mulighet til fortsatt liv etter at teaterstykket var utspilt. Akkurat som med Bojarernes Indtogsmarsch var det Edvard Grieg som ble Halvorsens viktigste støttespiller i arbeidet med å utbre suiteen fra *Vasantasena*. I et ikke bevart brev til Grieg, som oppholdt seg i Leipzig vinteren 1896, fortalte Halvorsen om musikkens suksess ved Den Nationale Scene og spurte om han fikk lov til å tilegne ham verket. Grieg svarte sporenstreks med en spøkefull gratulasjon, datert 2. april:

Kjære Ven og Frænde! Hvad behager? Vil Du stikke min «Peer-Gynt Suite» ud? Da er det nok på Tide jeg lærer at håndtere en Revolver. Du må forresten ikke indbille Dig, at Du berettede mig en Nyhed. Nej, Du glemmer nok, at der findes noget, som hedder Reportere og noget Andet, som hedder Telegraf. 2 Dage efter Opførelsen af «Vasantasena» kunde jeg i «Verdens Gang» her i Leipzig læse om den Lykke Din Musik havde gjort. Det kan jeg igrunden godt forstå, at Du her har fundet frem til Centrum i Din Ævne. Jeg vil bare håbe at dette Centrum er så stort og tøjeligt, at Du vil kunde trække den ene «Vasantasena» ud af den Anden, som kinesiske Æsker. Tak fordi Du vil tilegne mig dette, jeg vil med Glæde ta imod det, selv om min «Peer Gynt Suite» skulde gå i Vadsken i den Anledning! Jeg beundrer Dig, at Du midt oppe i al Din Virksomhed kan få Tid til at skrive et så stort Arbejde. Og dog, når jeg tænker tilbage, så er det just i Din Alder, man kan gjøre Alt på engang uden at blinke.

Grieg kan neppe ha sett notene til *Vasantasena* da han skrev disse linjene, men etter at han var kommet hjem til Trolldhaugen 13.mai, satte han seg snart nærmere inn i verket. Ved Den Nationale Scene kunne han overvære *Vasantasena*

20. mai og/eller 1.juni, og deretter fikk han låne partituret av Halvorsen (EG til MA 18/6). Griegs dom var klar: «Der er en fortræffelig Farve over det Hele og det skulde undre mig om Du ikke får Glæde af det,» skrev han i et udatert brev til Halvorsen. Han så «i Ånden Nikisch dirigere det i Gewandhaus» og formante Halvorsen «at sende Svendsen et Partitur». Griegs ros var alt annet enn tomme ord; mens han året før hadde hjulpet Halvorsen med å få innpass hos Wilhelm Hansens musikkforlag (→ s. 300), kontaktet han nå sin egen hovedforlegger, verdensforlaget C.F. Peters i Leipzig. Uten at Halvorsen visste det, skrev Grieg 18.juni en lang og bemerkelsesverdig anbefaling av Halvorsen og *Vasantasena*-suiten i et brev til forlagsinnehaveren Max Abraham:

Eins möchte ich heute nicht versäumen: Ihnen auf einen jungen norwegischen Componisten aufmerksam zu machen, der eine Zukunft hat und der gerade jetzt etwas Vortreffliches geleistet hat. Der junge Mann heisst *Johan Halvorsen*, neuerdings Dirigent der hiesigen philharmonischen Gesellschaft... Diesen Winter hat er im hiesigen Theater mit seiner Musik zu «*Vasantasena*», das indische Drama, wahrhaft Furore gemacht. Er hat das Bedeutendste daraus in einer Suite gesammelt und ich muss, um wieder nicht zu modern zu sein, sagen, dass wenn diese Suite die Peer Gynt Suite nicht todt macht, so wird sie wenigstens ein gefährlicher Concurrent. Ich halte aber sehr auf Concurrence und so wünsche ich denn meinem talentvollen Landsmann einen guten Verleger. Überreden will ich nicht, ich weiss ja auch, dass es zu Nichts nützt. Meine Pflicht als norwegischer Künstler will ich aber thun und gebe Ihnen mein Wort: Sie werden Freude davon haben. Die Musik ist originell, sehr orientalisches, ausgezeichnet für Orchester gesetzt und dabei *sehr* verständlich. Sehen Sie, dass ist viel auf einmal, aber nicht zu viel gesagt. Die Partitur ist augenblicklich bei mir. Wenn Sie aber darauf reflectiren sollten, rathe ich dazu, daß Sie keinen conservativen Leipziger Musiker als Richter nehmen. Am liebsten lassen Sie spielen und hören selbst. Es wird Ihnen gefallen. Und wenn nicht, ja, – dann haben Sie jedenfalls eine sehr gefährliche Ohrenkrankheit bekommen!

Det er tydelig at Grieg hadde falt fullstendig for Halvorsens nye verk, som han fortsatt mente ville være i stand til å utkonkurrere hans egne *Peer Gynt*-suiter. I sitt svarbrev til Grieg, datert 24.juni, var Abraham positiv, men avventende til eventuelle utgivelser av Halvorsens musikk, som han lovte «aufmerksam zu verfolgen u. ihn [Halvorsen] event. später um Manuskripte zu bitten». Som en av verdens mest velrenommerte forleggere kom han opp i et dilemma når han måtte ta stilling til å gi ut musikk av en ny komponist: «Nehme ich die Kompositionen nicht ... auf, so gelten dieselben als Werke 2. Güte, nehme ich sie aber auf u. habe keinen Erfolg, so leidet der Ruf der Edition.» Å få gitt ut et verk på Peters-forlaget innebar med andre ord en kanonisering som ikke skulle komme en hvilken som helst komponist eller et hvilket som helst verk til gode.

Samtidig som Halvorsen litt lenger ut på sommeren kunne glede seg over å sammenlikne stilen i *Vasantasena* med den eksotiske musikken han hørte i Berlin,

la vennen Grieg hjemme i Norge siste hånd på et nytt hefte med Lyriske stykker (op. 65), blant dem den kjente «Bryllupsdag på Troidhaugen». Indirekte skulle dette få stor betydning for utbredelsen av Halvorsens *Vasantasena*-suite, for Max Abraham ble «aufs freudigste erregt» (MA til EG 22/8) over nyheten om en for forlaget nærmest garantert bestselger fra Griegs hånd (EG til MA 19/8). Som et uttrykk for sin takknemlighet bestemte han seg for å følge Griegs anbefaling og – uten engang å ha sett notene – be Halvorsen om et manuskript for utgivelse allerede året etter. At verdens kanskje mest prestisjefylte forlag ville gi ut *Vasantasena*-suiten, var en uhyre stor oppmuntring for Halvorsen. Etter å ha mottatt nyheten fra Grieg (EG til JH 25/8) skrev han opprømt tilbake 30. august:

Aa nei, Aa nei, for en glæde! En skål, Din skål for den herlige efterretning fra Peters. Donnervetter, jeg revner en hel bog notepapir med antydning til romancer, capriser og lignende, gik bort og vaskede mine hænder, tændte en pibe og skrev titelbladet til en stor symfoni i B Dur... Jeg har altså skrevet til Dr. Abraham og sagt ham at det var mig en stor ære... Altså, tusen tak kjæreste maestro for denne eminente gladelige begivenhed som var en følge af din elskværdige anbefaling.

Symfoniplanen ble – om den i det hele tatt var reell – raskt lagt til side, men til gjengjeld gikk han i de følgende dagene i gang med å komponere «en orientalsk balletsene for orkester» (JH til AH 11/9), som han overfor Grieg beskrev som «en ‘mavedans’ for 2 oboer, 1 fagot og strygere samt 2 pauker og ‘Schellen’». Han hadde «nemlig seet noget lignende på udstillingen og benyttet motiverne» (JH til EG 10/9). Verken denne dansen eller Halvorsens opptegninger fra utstillingen er bevart, men som vi skal komme tilbake til, er dette musikk som Halvorsen kan ha tatt vare på og benyttet i seinere scenemusikk med orientalsk tilsnitt, som *Dronning Tamara* (1903, → kapittel 4.3), eller kanskje som grunnlag for fiolinstykket «Intermezzo oriental», åpningssatsen i suiteen *Mosaïque*, som vi skal komme tilbake til i neste kapittel.

Abraham bad Halvorsen selv om å bestemme honoraret for *Vasantasena*-suitens utgivelse (JH til AH 3/9), og etter å ha konferert med Grieg i flere brev høsten 1896, bestemte han seg for å forlange 1000 Mark, som han fikk av forlaget ved utgivelsen i 1897. Pengene kom godt med for Halvorsens slunkne kappelmesterkasse, selv om det viktigste med utgivelsen likevel var at både Halvorsen selv og hans første større orkesterverk dermed fikk den beste starthjelp som overhodet var mulig. Men også Halvorsen selv gjorde det han kunne for å utbre verket, og allerede før reisen til Berlin hadde han avtalt at Joachim Andersen skulle dirigere den ved to Palæ-Koncerter i København i oktober 1896. Her gjorde Halvorsen et opphold på veg hjem fra Berlin, og det var ved samme anledning han framførte sin Passacaglia med Fini Henriques (→ s. 322). Det er

tydelig at den opprinnelige hovedhensikten med konsertoppførelsene i Danmark var å vekke Wilhelm Hansens interesse for å utgi suiten (JH til AH. 2/9 1896). Selv om dette ikke lenger var aktuelt, var konsertene en gylden anledning til å få presentert seg for et større publikum enn det bergenske. Kristiania hadde han på det nærmeste gitt opp, da han mente det var «så meget krangel for at få istand en concert der» (JH til EG 30/8).

I sin endelige skikkelse er *Vasantasena*-suiten instrumentert for et atskillig bedre besatt orkester enn det Halvorsen hadde til disposisjon i Harmonien, der han aldri oppførte andre satser enn «Hymne til Brahma» (→ 15/12 1896). Ved større anledninger, som musikkfesten i Bergen 1898 (→ kapittel 3.6), den store PR-konserten i Kristiania 18. mars 1899 (→ kapittel 4.1) og den nevnte konserten i Stockholm oppunder jul 1900 (se over), satte han den derimot gjerne på programmet. Da norsk musikk skulle presenteres ved tre konserter i forbindelse med verdensutstillingen i Paris sommeren 1900 (Benestad & Schjelderup-Ebbe 1990:247–250, Herresthal & Reznicek:204–208), var Halvorsen likeens representert med *Vasantasena*-suiten, som 4. august slo godt an under ledelse av Iver Holter (*Aff*, se også JSv til IH 15/6).

Griegs profeti om at *Vasantasena*-suiten skulle komme til å utkonkurrere *Peer Gynt*-suitene, viste seg likevel å være altfor optimistisk. Til å begynne med synes utbredelsen av Halvorsens verk snarere å ha gått temmelig tregt, for seks år etter utgivelsen beklaget Abrahams etterfølger Henri Hinrichsen seg til Grieg over at «die bei Peters erschienenene Vasantasena-suite wird gar nicht verlangt» (HHi til EG 3/3 1903). Nå er selvfølgelig alt relativt, ikke minst i forlagsbransjen, og i tidsrommet fram til 1903 kjenner vi i alle fall til noen oppførelser av suiten utenom Halvorsens egne: I januar 1898 ble den første gang oppført i London under ledelse av Henry Wood, som kanskje hadde fått den anbefalt av Grieg. Seinhøstes 1897 reiste Grieg nemlig på en stor turné i England, og derfra skrev han til Abraham 26. oktober: «Gewiß werde ich nach Kräften für die Suite von Halvorsen Propaganda machen.» Selv fortalte Wood Halvorsen at han «var charmeret over *Vasantasena*, som han snart skal opføre igjen» (JH til AH 26/4 1898, → kapittel 3.6). Med tanke på at det var «difficult nowadays to find novelties deserving the attention of the cultivated English amateurs who are the chief supporters of orchestral concerts», mente en London-kritiker at «Mr. Wood made a good start in submitting the orchestral suite 'Vasantasena' ..., whose ... Norse composer may, when opportunity offers, be sought again with the certainty that he will receive a patient hearing» (H:75).

Også den tyske dirigenten Hans Winderstein trykket *Vasantasena* til sitt bryst. Like etter århundreskiftet reiste han hvert år på store internasjonale turneer med

sitt «Leipzig philharmonisches Orchester», bl.a. i Skandinavia, og Halvorsens suite stod nesten alltid på turnéprogrammet.

Seinere har *Vasantasena*-suiten vært å høre i en rekke konsertlokaler verden over. Til den amerikanske musikkskribenten William Armstrong opplyste Halvorsen i 1911 at den var spilt i «Berlin, Dresden, and elsewhere in Germany» (*The Musician* mai 1912 / *Afp* 9/1 1913), og ti år etter meddelte Bergens-avisa *Arbeidet* at den bl.a. var «opført i London, Paris, Petersburg, Boston, Odessa, foruten mangfoldige steder i Tyskland og Skandinavien» (*ArbB* 26/1 1922). Som før nevnt erfarte Halvorsen også under sitt Amsterdam-besøk i 1920 at *Vasantasenamusikken* var godt kjent i internasjonale musikk-kretser (→ s. 748). Etter hans død har det derimot vært langt mellom oppførelsene inntil suiteen ble framført av Ole Kristian Ruud i spissen for Trondheim Symfoniorkester ved en radiooverført konsert 1995. Høsten 1999 ble *Vasantasena*-suiten endelig lansert på CD i en innspilling med Latvias Nasjonale Symfoniorkester dirigert av Terje Mikkelsen (→ *F* 43).

Et sentralt spørsmål som ikke bare angår *Vasantasena*-musikken, men det meste av den orkestermusikken Halvorsen skulle komme til å skrive i årene framover, er i hvilken grad musikk som egentlig er skrevet som illustrativ teatermusikk, makter å fylle rollen som eget, autonomt kunstverk. København-oppførelsen av *Vasantasena*-suiten 21. oktober 1896 ble på mange måter en ilddåp for verket, da dette var første gang det ble presentert løsrevet fra skuespillet. I et brev til søsteren Marie skrev Halvorsen 1. november at han «gjorde stor lykke i Kjh. [med] 4 Fremkaldelser og da capo», men kritikkene tyder på at mottakelsen var blandet: «Det er ikke dybtfølt, men til Gjengjæld meget effektfuld Musik, af let exotisk Farve, glimrende instrumenteret, velgjørende uaffekteret,» skrev Robert Henriques (*Dbr*), mens Henrik V. Schytte mente at suiteen «som selvstændig Musik kunde ... have været tjent med nogen Forkortelse» (*BerLA*). Kommentarene tyder på at holdningen ville vært mer positiv om kritikerne hadde fått musikken presentert i sin opprinnelige, sceniske sammenheng. Som større, syklisk orkesterverk savnet de et dypere innhold i musikken, et syn som kom enda tydeligere til uttrykk hos Charles Kjerulf i *Politiken*:

Som Komponist mødte Hr. Halvorsen med en indisk Suite for Orkester: «Vasantasena». Den interesserede nu ikke saa sterkt, skønt den ligesom «Bojarerne» var meget flot og effektfuldt gjort – til Tider helt gallisk i Udhalingen. Men Musikindholdet var for tyndt, og hele dens «kolorerede», norsk-arabiske Habitus for lidet oprindelig. Havde den endda været rask og knap holdt, men den var ovenikøbet nærmest bred. Suiteen fængede heller ikke synderligt; men enkelte iherdigt Begeistrede trak Applavs'en saa længe ud, at Komponisten maatte frem at takke.

Også ved andre anledninger påpekte kritikere at «*Vasantasena*-musiken måste ... bedömas uteslutande från dekorativ synpunkt» (*StD* 20/12 1900). Slike holdninger preges av det hovedsakelig tysk-influerte idealet om at musikken skulle ha et helhetlig, «syklisk» preg og inneholde motiver som skulle utvikles og bearbeides på en «symfonisk» måte, noe som vanskelig lar seg gjøre i et scenemusikalsk verk der musikkens støttende funksjon i forhold til dramaet må tillegges størst vekt. Av samme grunn hadde Grieg advart Abraham mot å la *Vasantasena*-suiten bedømmes av konservative Leipzig-kritikere (se over). Av egen bitter erfaring visste han at *Vasantasena*-musikkens styrke ikke ville kunne verdsettes ut fra deres idealer. Derimot slo suiten meget godt an i Paris (se over). At Charles Kjerulf med tydelig adresse til fransk musikk kritiserte *Vasantasena*-suiten for å være «helt gal-lisk i Udhalingen», tyder likeens på at Halvorsen som komponist stod nærmere fransk enn tysk musikktradisjon. Som korrespondent for Haag-avisen *Het Vaderland* under musikkfesten i Bergen 1898 skrev den nederlandske kritikeren Josef Daniel de Jong følgende om *Vasantasena*-suiten:

Jeg ved ikke, om Halvorsen kjender den nyere franske Operaliteratur, men saa meget er sikkert, at hans Suite som overalt bevarer sin østerlandske Karakter, kan stilles ved Siden af det bedste i samme Genre av Bizet, Saint Saëns og Massenet (*H*:85).

Halvorsen hadde neppe noe imot en slik sammenlikning; han elsket Bizets *Carmen* (→ s. 118), og gjennom sitt repertoarvalg viste han en spesiell forkjærlighet nettopp for orkestermusikk av de her nevnte franske komponistene (→ s. 313). Interessen for det franske kan også ha blitt vekket gjennom hans nære forhold til Svendsens ofte Berlioz-inspirerte musikk. Tonespråket i Halvorsens suite reflekterer for øvrig den sterke affiniteten mellom fransk og russisk musikktradisjon. Således kan vi trygt istemme *Dagbladets* seinere musikk-kritiker Elling Bang, som 11. desember 1928 framholdt «Halvorsens forspill til *Vasantasena* [som] et av de mange fortreffelige sceniske arbeider, som frister til å betegne komponisten som en norsk Rimsky-Korsakoff» (11/12 1928).

Etter Halvorsens store konsert i Kristiania 18. mars 1899 vektla *Ørebladets* kritiker følgende egenskaper i Halvorsens musikk:

Johan Halvorsen er ingen musikalsk Haandværker. Hans Kunst er dyb og ægte; den straal, lyser og varmer. Hans Kompositioner er næsten sydlandske i sin overstrømmende Livsglæde og mandige Selvfølelse. Forspillet til «*Vasantasena*» og «*Bojarernes Indtog*» vidner begge om et rigt, svulmende, men dog altid behersket Temperament (*Øbl* 20/3 1899).

Også den for øvrig svært negative svenske signaturen «-rt.» framholdt at «första satsen är otvifvelaktigt den bästa» (*StT* 20/12 1900), men flere kritikere hevdet at suiten som helhet ikke innfrir hva 1. sats lover. Det er vanskelig å si seg enig i et

slikt syn, men det kan bunne i Halvorsens noe uheldige disposisjon av tre siste satsene i suiten, som omfatter to scherzo- /intermezzo-satser og én langsom sats, men ingen egentlig finale. Ved trykningen forsøkte Halvorsen selv å løse dette ved å bytte om rekkefølgen på forspillene til 3. og 4. akt, slik at han slapp å få to satser med relativt lik karakter etter hverandre. Som tittel på en finalesats kunne «Intermezzo» naturligvis ikke benyttes, så i suiten figurerer satsen kun med den opprinnelige undertittelen «Stilleben, Tanz und Bacchanale». Satsen er utmerket som ballettnummer og kunne fint fungert som mellomomsats, men med sin løse, rapsodiske oppbygging evner den ikke å gi suiten en viktig avslutning. Det er vanskelig å bedømme om forspillet til 5. akt ville vært bedre egnet som suitens finale, siden dette ikke er bevart. Sannsynligvis følte Halvorsen selv – kanskje etter å ha konferert med Grieg – at heller ikke dette holdt mål som finale i orkestersuiten. Dersom det bevarte marsjtemaet er identisk med den triumfmarsjen som ifølge Lie avsluttet satsen, må vi gi ham rett. Temaet er riktignok pompøst og flott, men grenser til det banale og ville ikke gitt suiten noen tilfredsstillende avslutning. Bedre ville det kanskje ha vært å skrive en ny finale. For at suiten fortsatt skulle være en *Vasantasena*-suite, kunne han i så fall basert den nye satsen på materiale fra den ikke trykte scenemusikken, men det er jo vanskelig å si hvor egnet denne ville vært til formålet.

At Halvorsen selv ikke var helt fornøyd med avslutningen av *Vasantasena*-suiten, indikeres tydelig om vi undersøker konsertprogrammer fra dens oppførelser. Når suiten ble oppført i utdrag, var det alltid finalen som ble strøket (→ bl.a. 4/8 1900, 4/12 1909 og 13/11 1921), og andre ganger oppførte han suiten med den opprinnelige satsrekkefølgen (→ 18/3 1899 og 31/3 1903), en løsning som tross alt synes å være den mest fornuftige. Som 3. sats fungerer «Stilleben, Dans og Bacchanale» i tråd med sin opprinnelige hensikt som et intermezzo, mens «Hymne til Brahma», med sin «stedse voxende Stemning og Kraft mere og mere – tilslut paa en næsten overvældende Maade» (signaturen «m.» i *BAb* 17/12 1896), setter et verdig punktum.

Verre gikk det med et forsøk Halvorsen gjorde under konserten i Stockholm 19. desember 1900: Å benytte «Bojarernes Indtogsmarsch» som finale i *Vasantasena*-suiten (→ s. 372). Pressens reaksjoner var sterke: Henrik L. Victorin fant det «svårt att förklara bojarernes förekomst i den indiska mytologien» og mente at marsjens «starka, instrumentala och dynamiska effekter verkar ... nästan något brutal vid jämförelse med de båda fint utförda första satserna» (*NDA*). Også Wilhelm Peterson-Berger, som på denne tida skjulte seg ba signaturen «-t-» i *Dagens Nyheter*, kritiserte «dessa ryska bojarers obegripliga inmarsch i det fornindiska dramat och dess mångtusenåriga sagovärld», idet han framholdt: «Äfven

en suite kräfver dock en enhetlig och sammanhållande idé!» *Stockholms-Tidningens* «—rt.» stilte følgende betimelige spørsmål: «Bojarernas Intåg – i Indien? Är det fråga om politik?» Heldigvis for Halvorsen la han forsonende til:

Vi ärkänna dock villigt, att bristen på sammanhang här ytterst beror på namnfrågan. Hvarför inte kalla marschen för «Brahminernas intåg» t.ex., så kunde den ju accepterast som indisk, åtminstone lika väl som bajaderdansen. Ty det fanns mycken stilfrändskap mellan dessa båda satser.

Kritikken belyser til fulle det vi har vektlagt som det essensielle i 1800-tallets musikalske eksotisme: anvendelsen av stilmidler som avviker fra den europeiske kunstmusikktradisjonen, men ikke på noen måte trenger å være «etnografisk korrekt» i forhold til det landet eller området musikken er ment å skulle illudere.

Som vi skal se i analysene av en rekke av de komposisjonene Halvorsen har etterlatt seg fra hele resten av sin lange karriere, kan bruken av mer eller mindre tydelige «eksotismer» i mange tilfeller nærmest anses som et «varemerke» for musikken hans. De har glidd inn som et hyppig brukt stilistisk virkemiddel og skaper variasjon i verk som for øvrig kan være preget av «norskhet», «gammel stil» eller bare er holdt i en generelt romantisk tonespråk.

3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen

Studieopphold i Berlin og fyrstelig gjest ved Wagner-festspillene i Bayreuth sommeren 1896

Etter tre års sammenhengende opphold i Bergen, og etter at han i årenes løp hadde fått avslått minst seks stipendsøknader om musikalsk utdanning i utlandet, lyktes det endelig Halvorsen å bli tildelt et reisestipend på 1500 kroner fra «A.C. Houens Legat for norske kunstnere og videnskabsmænd» våren 1896. Et par uker etter den stemningsfulle hjemreisen fra Hardanger (→s. 354) kunne han derfor sette kursen mot utlandet, og nok en gang var reisemålet Berlin. Ferden gikk via København, der han hadde et «udmærket hyggelig» opphold på to dager og ble nærmere kjent med sin forlegger Wilhelm Hansen. Etter å ha gjort «kolossal geschäft med Bojarerne», noe Halvorsen fikk høre ad omveger, var forleggeren naturlig nok «udsøgt elskværdig» mot marsjens opphavsmann (JH til EG 5/8). Sammen med bratsjisten Wendel benyttet Halvorsen også anledningen til å framføre sin «Passacaglia» i en privat krets. Tilhørerne var verkets forlegger Wilhelm Hansen, Palækonserternes dirigent Joachim Andersen og komponisten Emil Horneman, som han muligens hadde møtt hos Edvard Grieg sommeren før, og som nå «i de sterkeste ordelag roste denne composition» (JH til AH 13/7, se også brev JH til EG 5/8).

Som vi allerede har vært inne på i forrige kapittel, viste Halvorsen de første dagene i Berlin en enorm interesse for en stor koloniutstilling. Ellers fikk han være hospitant ved musikkhøgskolen, som ennå ikke hadde tatt sommerferie. Her var Joseph Joachim, læreren til hans tidligere konsertmester, Karl Johannesen, «meget venlig» (JH til AH 13/7) og gav ham «tilladelse til at besøge ... Violin- og ensembleklasserne» (JH til HL 25/5 1898). Halvorsen lot seg likevel ikke imponere og gav svært åpenhjertige uttalelser om komponister som Schumann og Brahms i et brev hjem til Annie 17.juli:

I eftermiddag var jeg på Hochschule og hørte Joachim dirigere Beethovens G dur concert, Mozarts G mol symphonie og Schumans B dur symphonie. Jeg vilde gjøre mit hjærte til en røverkule om jeg vilde påstå at jeg var begeistret. Jeg håber jo at være musikalsk, men Gud og Fader hvor kjedelig og «abgeblast» jeg finder den musik jeg hidtil har fået at høre. Det går mere og mere op for mig at jeg må hente min kraft fra ganske andre kilder. Og nu Brahms! Store former! Ja store og uhyggeligt flade som det kjedelige tyske landskab. Kjære Annie min, dette er bare til dig. Jeg må udgyde mig for nogen. Fortæl det ikke; det kunde blive grusomt misopfattet...

Den 16.juli var Halvorsen til middag hos ingen ringere enn Alexander Friedrich, Landgraf von Hessen, som nedstammet direkte fra det gamle dansk-norske kon-

gehuset og også var nevø av Danmarks daværende dronning Louise. Landgreven, som var jevn gammel med Halvorsen, var tidas mest anerkjente blinde komponist og ellers svært aktiv som mesen. Han omgav seg med «musikere, forfattere og andre kunstnere» (NMR 1905:31) og var således blitt kjent med Grieg, som i et seinere dagboksnotat karakteriserte ham som «elskværdig, livlig, pludselig met et let Anstrøg af kongelig Byrd, men straks igjen som vi andre» (Griegs dagbok 30/5 1906). Greven var dessuten svært interessert i Norge og norsk folkemusikk, og til Grieg skrev Halvorsen 5. august: «Landgreven var elskværdig vært. I Berlin gjorde han en middag for mig og drak skåler for Dig. Norsk flag på bordet og til dessert spilte han 5 timer hardangerfele hvorpå han faldt isøvn.» Halvorsen kom godt overens med den tyske fyrsten, selv om hans brev hjem til Annie 17. juli røper visse problemer i forhold til etiketten:

På middagen igår hos Landgreven blev Din [Annies] skål udbragt af ham selv. Han bad mig overbringe dig hans hjerteligste hilsen. Jeg sad ved hans høire side og midt imellem os var der et rent norsk flag. For «Der große norwegische Meister» Grieg blev der udbragt mange «hoch». Jeg brølte «hurra» af alle kræfter i distraktion – men mærket jo straks at jeg var *blottendes aleine*. Om aftenen var vi isammen på udstillingen. Landgreven sagde gjentagende «Jeg elsker dig!», mente naturligvis bare, jeg liker dig, kom og vær med vors – til Bayreuth! Jeg vilde ingenting hellere, kan Du vide, så har jeg jo været der også.

I sin stipendsøknad hadde Halvorsen opplyst at et eventuelt stipend i tillegg til studier i Berlin ville bli brukt til å overvære en syklus med Wagners *Der Ring des Nibelungen* ved festspillene i Bayreuth. For første gang etter komponistens død 13 år tidligere skulle tetralogien oppføres i alt fire ganger i Wagners berømte operahus, men det var ikke gjort i en håndvending å skaffe seg billetter. Den storsinnete invitasjonen fra landgreven, som spanderte både reise, opphold og billetter, viste seg å være et lykketreff for Halvorsen, da det – som han skrev til Grieg 5. august – «ellers ikke havde været mulig at få billett». Og om han hadde klart å skaffe billetter, ville det ha kostet ham 80 mark for de fire forestillingene og omtrent det samme i oppholdsutgifter, «så du kan forstå jeg sparer penge,» skrev Halvorsen hjem fra Bayreuth 29. juli.


Mens Halvorsen kjedet seg under Joachims orkesterprøver på musikkhøgskolen (se over), og Berlins ellers svært rike konsertliv stort sett lå nede om sommeren, fikk han en liten forsmak på Bayreuth i *Neues königliches Operntheater* (Kroll-operaen), den eneste institusjonen som gav forestillinger hele sommeren igjennom. Foruten operaer av Rossini (*Barberen i Sevilla* 12/7), Goldmark (*Das Heimchen am Herd* 13/7, 18/7 og 21/7), Mascagni (*Cavalleria rusticana* 18/7), Mozart (*Don Giovanni* 19/7) og Humperdinck (*Hans og Grete* 20/7), stod Wagners *Tannhäuser* (11/7) og *Lohengrin* (14/7) på plakaten. Som gjestende solist feiret den

norske sangeren Elisa Wiborg – til daglig ansatt ved operaen i Stuttgart – «unbestreitbare Erfolge» i rollene som Elisabeth og Elsa (*BTbl*, *MW* 23/7, JH til AH 13/7, se også Qvamme 1990:74 f.). Etter *Lohengrin*-forestillingen oppsøkte Halvorsen henne for å overbringe en hilsen fra Annies mor (JH til AH 17/7). Men alle opplevelsene i Berlin til tross, var det først og fremst det forestående Bayreuth-besøket som stod i hodet på ham: «Nu kommer Bayreuth! Og det glæder jeg mig kolosalt til. For Wagner er pinedød Essensen og alt som er betydeligt i den tyske kunst» (JH til AH 17/7).

Den 24.juli reiste Halvorsen med landgreven og hans følge til Bayreuth, der Felix Mottl dirigerte sommerens andre syklus med *Nibelungenringen* i dagene 26.–29.juli. Halvorsen fikk straks føle at han befant seg i begivenhetenes sentrum. Allerede 25.juli ble han og reisefellene invitert til supé i «Villa Wahnfried» hos Wagners enke Cosima, som var festspillenes leder:

Lørdag var jeg altså med L.greven hos Fru Cosima på Villa «Wanfried». Der var en masse menesker fra alle værdens kanter. Prindser og Prindsesser i massevis. Jeg blev presenteret for både fru Cosima og hendes håbefulde pøde Siegfried Wagner. Fru C. ser meget interessant ud og unge Wagner lignet sin fader som den ene dråbe vand den anden. Fru Guldbrandsen [Ellen Gulbranson] hilste jeg på der også. (Hun skal debutere her idag som Brünnhilde.) Så blev der gjort lidt musik. En fransk udlevet felespiller spillede redselsfuldt en Sonate af Bach. Derpå blev der sunget noget. Tjenere for omkring med vin og andre lædskedrikke. Greverne monoklede sig og grevinderne så så forbandet fine ud at jeg, tatoverede indianer fra Drammen – n.b. uden mine kunstnerlokker – (jeg lod dem falde for en sax i Berlin – på grund af Varmen) – jeg følte mig som en konfirmand som søger plads. Gudskelov at jeg har stærke ben at stå på, tænkte jeg. Nu, tilslut blev vi lei af at være der og så gik vi. Da var kl. 12 (JH til AH 27/7).

Den 26.juli fant oppførelsen av *Das Rheingold* sted. Halvorsen hadde de største forventninger til det store orkesteret og ble derfor skuffet over den dempete orkesterklangen som tonte ut fra orkestergraven under scenen. Likevel var han mektig imponert over forestillingen som helhet:

Næste dag randt med strålende solskin og spendte forventninger. Jeg skulde jo se Reingold. Orkester på 180 mand – 6 harper, 10 horn – altså høitid. Vi spiste middag på en restaurant ligeved. Kl. 5 trompetfanfare  donnermotiv. Det betød at nu begyndte det straks.

Vi indtog vore pladse. Nei, for et theater. 1400 siddepladse og bare et eneste stort parket. Af orkestret så man ikke det spor og desværre hørte man heller ikke såmeget som jeg havde ventet af et så stort orkester. Men til gjengjeld hørte man sangstem. såmeget bedre og forstod alting godt. Seneriet er i og for sig en sådan kunstleistung at man sidder ganske betagen. Bare at se Die Rheintöchter fare omkring i Rhinen høit og lavt og høre alle motiverne vælte ud af orkestret. Ja, det var vidunderlig.

Kl. 7 var forspillet [*Rheingold*] slut. Vi begav os da allesammen o.s.v. H.k. høiheid [Alexander Friedrich], Adjutant von Alvensleben, Dr. von Bappard, Knut Anderson og som sagt Johan Halvorsen = deres gud bære = ned til en kunstnerkneipe. Der traf

3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen

vi Siegfried Wagner og Capelmester Mottl med hvem vi kneipede til sent på kvælden. H.k.h. [Alexander Friedrich] blev da så begeistret at han inviterte os til 3die serie også og bad han Siegfried W. skaffe os billetter (JH til AH 27/7).

Siegfried Wagner skulle et par uker seinere debutere som Bayreuth-dirigent ved sesongens fjerde syklus med *Nibelungenringen*. Følgende linjer, skrevet til Grieg 5.august, viser imidlertid at Halvorsen kunne styre sin begeistring for Richard Wagners sønn:

Den unge Wagner traf vi gjentagende på. En sådan nedrakker på al anden musik! Han var hvad man på godt norsk – eller sanskrit – kalder flåkjæftet. I mine øine gjorde han et eminent ubetydelig indtryk. Imidlertid skal han dirigere 4 cyklus for 1ste gang og det er jo ikke småsager.

I samme brev til Grieg, som 20 år før hadde vært til stede ved uroppførelsen av den komplette *Nibelungen-ringen* ved de aller første festspillene i Bayreuth (Bene- stad og Schjelderup-Ebbe 1980:181 f.), oppsummerte Halvorsen sine inntrykk av de fire forestillingene og deres sangsolister:

Jeg havde på forhånd frydet mig umådelig ved at læse om orkestrets sammensætning. 10 horn, 6 harper, 5 fløiter, basklar., bastromp., o.s.v., men jeg blev skuffet, da de 6 harper bl.a. kun gjorde effekt for én o.s.v. Jeg havde senere den fornøielse at være isammen med Capelm Mottl, og han var meget misfornøiet med det sänkede orkester. Fru Guldbrandsen [Ellen Gulbranson] var flink, men – når undtaget da de høie toner g, a, h, – hun blev liden ved siden af [Rosa] Sucher som spillede Sieglinde, og Waltraut, Fru [Ernestine] Schumann Heink. Når Fru G. kom i det lavere register og skulde være angeregt, så hørte man ikke en stavelse, man så og hørte at hun var ængstelig. Den bedste af alle de mandlige var svensken [Johannes] Elmlad, – Fafner – han sang som en Rise skal synge. [Karl] Perron, Wotan, var også god. Orkesteret var fortrinlig under Mottl og det nød jeg så at når forestillingen var slut, så var jeg også færdig. Mørket i salen og det usynlige orkester gjør at man hører dobbelt aspendt (JH til GH 5/8).

Bayreuth-besøket ble en opplevelse for livet for Halvorsen, ikke bare musikalsk, men også gjennom den uvante omgangen med fyrster og andre berømtheter. Hans brev hjem til Annie 29.juli inneholder en del artige beskrivelser av hans intense «Leben und Treiben» i den uvante omgangskretsen:

Jeg har truffet mange berømte menn hernede. Landgreven kjender jo alværd. Her er svært mange fyrstelige personer. Prindsessen af Preussen (landgrevens tante), Fyrsten af Rumænien, en hel del tyske og engelske prindser og prinsesser. Alle fyrstevognene står på en reservert plads, lige så borde i restauranten. *Vort bord* befinder sig selvfølgelig også på den reserveerte plads, så jeg har god anledning til at iagt- tage hele stasen. Gud bevare dig for et held for mig at jeg kom med denne greven. 2 lakaier (Landgrevens) står ved døren og tager imod hattene når vi går ind. I Pausen byder de Champagne og sigarer til «e heil mark». Forestillingen begynder kl. 4 og varer til 10 med 2 pauser hver på en $\frac{1}{2}$ time. Efter forestillingen spises til aftens og gjøres bekjendtskaber. Kl. 1 reiser vi hjem og lægger os. Klokken 10 næste dag fro-

kost og derpå kommer det samme opigjen. Idag er det sidste forestilling [*Götterdämmerung*] i denne serie...

Landgreven ber mig hilse dig så meget, både dig og Åse. Han er svært elskværdig og det er bare en gang imellem mand mærker at han er kgl. høiher. Han sagde til mig forleden dag: «Ich bin zwar selber ein Fürst, aber ich finde es langweilig mit den[en] zu verkehren. Ich liebe nu[r] mit den Musikanten zusammen zu seien.»

Her i Bayreuth er meget vakkert. Her er ikke så flott som i Preussen. Høidedrag og rige skove. Så er her mange gamle slot fra de bayerske Markgrevers tid t.ex. «Die Eremitage» som er meget fantastisk. Vi var der forleden med Landgreven. Tog også et gruppebillede som Du ved leilighed skal få se.

Knut Anderson som jeg har lært og kjende i Berlin og som også er Landgrevens gjest her, er en av de fineste og elskværdigste menesker jeg har truffet af udlændinge. Han har været Landgrevens musikalske ledsager i 2 år. Jeg er meget glad over at han er med, da han hjelper mig med råd og dåd. Det er nemlig ikke nogen ligetil sag at være gjest hos en fyrste. Hr. A. er meget rig. Han har foræret mig et nydeligt sigaretui, orientalsk, samt klaverudtoget til Tristan og Isolde. Han kjender Griegs fra Dessau, tror jeg. Adjutanten von Alvensleben er også meget hyggelig og doktor R. [Bappard el. Rappard] er hverken det ene eller det andet.

Etter siste forestilling i Bayreuth reiste Halvorsen med landgrevens følge til Nürnberg, der han blant byens mange severdigheter fattet særlig interesse for «det gamle torturkammer» (JH til AH 30/7). Den opprinnelige planen var å reise tilbake til Bayreuth for å overvære en ny syklus med *Nibelungenringen* fra 2. august (JH til AH 27/7, se over), men et eller annet kom i vegen for landgreven, som måtte «reise på landet» (JH til AH 30/7). Sammen med Knut Anderson tok han derfor toget tilbake til Berlin 31. juli. «Jeg længter også at komme tilbake til mit eget værelse og arbeide lidt med composition,» skrev han til Annie 30. juli, noe som tyder på at han egentlig syntes det kunne holde med én syklus i Bayreuth. Hans beundring for Wagner var stor, og oppførelsene «virkede som et opfriskende bad», skrev han hjem til Annie etter de tre første forestillingene. Likevel la han til: «I dette store Wagner-basin kan man vælte sig af hjærtens lyst, man bare passer på at man ikke drukner» (JH til AH 29/7).

Tilbake i Berlin kunne Halvorsen gjenvinne sin musikalske «likevekt» ved å lytte til et tyrkisk-arabisk orkester på koloniutstillingen (→ s. 370) og se franske operaer i Kroll-operaen. Han var særlig begeistret over Bizets *Carmen*, som han trolig hadde lært å kjenne allerede under studietida i Stockholm (→ s. 118) og selv skulle komme til å dirigere hele 73 ganger ved Nationaltheatret i perioden 1900–17:

I morgen [13/8] skal jeg se «Carmen». Dertil glæder jeg mig umådelig. Det er en genial musik og af den beskaffenhed at man kan tåle at høre den efter Nibelungen (JH til AH 16/8).

Den musiken [*Carmen*] er jeg så indtaget i. Frisk og ægte. «Afrikanerin» af Meyerbeer har jeg også hørt [13/8] og «last but not least» [Eduard] Strauß med sit orkester fra Wien. Ja det var fut, kan du tro! Var nesten ikke mulig at ikke le af glæde over

3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen

den syndig deilig rythme. Naturligvis fikk vi «An der schönen blauen Donau» og andre berømte valser. Nu glæder jeg mig til snart at få høre Berlioz' opera «Benvenuto Cellini»* (JH til AH 23/8).

I motsetning til hjemme i Bergen hadde Halvorsen ingen arbeidsplikt under oppholdet i Berlin, som varte helt til midten av oktober. I stedet for å fylle dagene med teaterprøver, orkesterprøver og alt som hører til, kunne han nyte verdensbyens musikkliv. Som komponist hadde han nær sagt ideelle forhold, men brevene hjem til Annie vitner om at han ofte ble grepet av sterk hjemlengsel. Berlinoppholdet ble også formørket av store økonomiske bekymringer, delvis fordi han ennå ikke hadde fått utbetalt stipendiet fra Houens legat (JH til AH 28/7). Det første han gjorde da han kom tilbake til Berlin, var således å omarbeide sitt orkesterverk «Capriccio» fra 1891 (*Verk* 9/10, →s. 234 f.) til den mer «salgbare» besetningen fiolin og piano, noe han omtalte i et udatert brev til Annie fra begynnelsen av august:

Forhåpentlig får jeg en 100 kr. for den [Capriccio], så jeg kan sende dig til Husleien. Skatten ved jeg foreløbig ikke hvordan jeg skal greie. Svineri med al denne gjelden. Så er det Banken [og] livsforsikringen...

Idag har jeg sadt og skrevet fra klokken 8 imorges til nu kl. 9 aften... Jeg håber at mit nye violinstykke skal gjøre sig godt i concertsalen. Novacek [trolig en av brødrene Ottokar eller Victor] som jeg ofte er isammen med er meget indtaget i den... Han er særdeles hyggelig at være sammen med og komponerer gjør han som en helt. Ja nu skal jeg begynde på noget andet, sandsynligvis for orkester.

Av Wilhelm Hansen fikk Halvorsen 200 kroner for «Capriccio», dobbelt så mye som han hadde håpet på (JH til AH 26/8), men noe orkesterverk fullførte han ikke i Berlin, enten det skyldtes mangel på inspirasjon og overskudd, eller at han måtte konsentrere seg om sjangere som musikkforleggere kunne tenkes å ville kjøpe.

Norske Viser og Dandse, hefte 4–5, Verk 28 (1896)

At salget av de første tre heftene *Norske Viser og Dandse* var gått bra, antydes klart av forlaget Warmuths tilsending av «Lindemands folkeviser i pragtbind» til Halvorsens fødselsdag i mars 1896 (→s. 352). Forlaget så åpenbart fram til en snarlig oppfølger og ville forsyne ham med råmateriale. I løpet av to dager i Berlin, 22. og 23. august 1896, arrangerte Halvorsen nå 12 nye melodier fra Lindemans store samling i to nye hefter *Norske Viser og Dandse* for fiolin og piano (*Verk* 28). I forlengelsen av de tre første heftene (*Verk* 24) fikk disse numrene 19–30 (JH til AH 23/8). At han oppgir ikke å ha brukt mer enn to dager på arrangementene,

* Halvorsen fikk ikke anledning til å høre *Benvenuto Cellini* under Berlin-oppholdet, da den planlagte oppførelsen ble utsatt til lenger ut på høsten (BTb).

tyder på at de kunstneriske ambisjonene neppe var så veldig store. Arbeidet ble i første rekke utført i håp om at det skulle kaste høyst tiltrengte penger av seg, noe det også gjorde, for allerede samme høst gav Warmuth ut begge heftene.

Sett under ett er det lite som skiller de nye arrangementene fra de tre første heftene fra året før. Bortsett fra nr.29, «Halling», er akkompagnementet til de sju instrumentale slåttene i stor grad bygd opp rundt samme grunnmønster som i de første tre heftene, med utgangspunkt i den karakteristiske tomme kvintklangen som dobbelbordun i bassen, tilsatt enkle akkorder eller et enkelt kontrapunkt i diskantleiet. De fem arrangementene som bygger på folkeviser, var uten unntak svært kjente melodier. Hele tre av dem, «Han Ole» (nr.19), «Jeg lagde mig så silde» (nr.22) og «Ifjol gjætt' e gjeitinn» (nr.28) er å finne blant Kjerulfs *Norske Folkeviser* (1867), og de to førstnevnte samt «Dæ æ den største daarleheit» (nr.26) var i tillegg arrangert for mannskor av Grieg (op.30; fra Grieg stammer også det anonyme arrangert av «Jeg lagde mig saa silde» i antologien *Norges Melodier*). «Ifjol gjætt' e gjeitinn», som Halvorsen også hadde brukt i sin *Konsertcaprice* over norske melodier (*Verk 19*), var likeens en meget kjent melodi, bl.a. gjennom Svendsens arrangement for strykeorkester (op.31). Det siste arrangementet (nr.30) var en ren ominstrumentering av første temagjennomgang i Halvorsens eget strykerparafrase over «Rabnabryllup uti Kraakjalund» (*Verk 8*, →s. 230 ff.), som også ble utgitt av Warmuth denne høsten etter å ha foreligget i manuskript i over fem år.

Halvorsens harmoniseringer av det vokale stoffet viser et solid utført sats-teknisk håndverk. Han går bare i liten grad utover samtidas gjengse rammer for mindre, ensatsige karakterstykker, da dette neppe ville ha tjent formålet med å utgi heftene. Ved hjelp av en relativt tilbakeholden, men vel avpasset bruk av kromatikk, forholdninger, modale akkordforbindelser og liknende «krydder» klarer Halvorsen likevel stort sett å balansere bra mellom det banalt forutsigbare og en i denne sammenhengen altfor dristig eksperimentlyst. Et vellykket eksempel på denne balansegangen er nr.22, «Jeg lagde mig så silde» (→noteeksempel neste side). Harmonikken er i de første taktene basert på en trinnvis stigende basslinje, i begynnelsen av t.3 krydret med en kromatisk gjennomgang med en vekseldominantisk forminsket septimakkord som videreføres til molldominant. Så langt har vi en tradisjonell funksjonsharmonisk sats, men ved å gå direkte fra molldominanten til tonika i t.4 understreker Halvorsen melodiens modale karakter på en helt annen måte enn han ville ha gjort ved mer nærliggende funksjonsharmoniske løsninger som å modulere til dominant- eller parallelltonearten, som Lindeman (L300), Grieg (*Norges Melodier*) og Kjerulf hadde gjort. I balansegangen mellom det «forutsigbare» og det «eksperimentelle» er Halvorsen likevel mer tilbakehol-

3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen

The musical score is for a piece in 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The first system begins with a vocal line marked *mf dolce* and a piano accompaniment marked *p*. The second system continues the melody, with the piano accompaniment marked *pp*. The third system concludes the piece, with the piano accompaniment marked *p*. The score is written for voice and piano.

Jeg lagde mig så silde (Verk 26 nr. 22)

den enn Grieg var i sitt mannskorarrangement, der slutten av tredje takt likeens er harmonisert med molldominant, men etterfølges av tonikas durvariant, samtidig som et orgelpunkt på tonika ligger i alle de fire første taktene. Om Halvorsen og Grieg unngår modulasjon ved t.4, velger de i likhet med Kjerulf begge å gå til parallelltonearten i t.11–12, der samme melodigang kommer tilbake med små forandringer. Slik skapes variasjon ut av de relativt få harmoniske virkemidlene sjangeren innbyr til.

Med god grunn var Halvorsen godt fornøyd med sitt enkle, men virkningsfulle arrangement av «Jeg lagde mig så silde». Da han i 1919–20 brukte samme melodi i sin første norske rapsodi for orkester, beholdt han med svært få forandringer det harmoniske grunnmønsteret herfra. I det hele tatt er det verdt å merke

seg hvordan begge de to orkesterrapsodiene (*Verk 126*) har sterke bånd tilbake til *Norske Viser og Dandse*: Fire av de seks folketonene som opptrer i rapsodiene, var allerede arrangert her. I tillegg til «Jeg lagde mig så silde» benyttes nr. 15, «Springdans» fra Bergen, i den første rapsodien. Nr. 19, «Han Ole», og nr. 27, «Halling», inngår begge i Norsk rapsodi nr. 2. Av disse ble nr. 15 og 19 harmonisert og bearbeidet på andre måter i rapsodiene, men i nr. 27, en halling Lindeman hadde fått tilsendt fra Arne Thingstad i Åmot, finner vi både i harmonikk og i den rytmiske utformingen av akkompagnementet forbløffende mange likhetspunkter med den første presentasjonen i rapsodien.

Hva som var utslagsgivende for at Halvorsen på nytt gikk i gang med å arrangere folketoner i Berlin, minnet om turen til Hardanger og varme følelser for fedrelandet, eller behovet for «penger at reparere min violin med» (JH til AH 26/8), skal være usagt, men like etter at arrangementene var ferdige, gikk han for første gang løs på større komposisjoner basert på folkemusikkmateriale. Til Annie skrev han 26. august:

Jeg holder nu på med en større violin-composition. Enten blir den død og pine, eller blir den skit. Lad os håbe det første. Jeg arbejder fra morgen til Aften. Gjør også meget som jeg kaster i papirkurven, men det kommer noget godt til slut.

Foreløpig nevner han ikke noe om hva slags komposisjon det dreier seg om, og til Grieg skrev han 30. august bare at han «holder ... på med noget større arbeide, men jeg vil ikke tale om det, før jeg kan vise Dig det fuldt færdig». I brevene til Annie røper han litt mer om komposisjonsprosessen; 3. september var han tydelig frustrert over det han hadde prestert: «For øieblikket arbejder jeg på violin kompositioner, men er ikke fornøiet med dem. Naar det ikke kommer indenfra hos mig, så er jeg ingenting tes. Kan altforlidet.» Enda Halvorsen på dette tidspunktet for lengst hadde hatt betydelig suksess som komponist, er det tydelig at han fortsatt slet med mindreverdigheidskomplekser på grunn av manglende formell utdanning i komponistfaget. I løpet av kort tid fikk han heldigvis selvtilliten igjen, og 11. september røpet han endelig hva han hadde arbeidet med de siste to ukene: «Jeg har skrevet en orientalsk balletsene for orkester [→ s. 381], en rapsodie for violin samt norske dance. Jeg studerer flitig komposition og gjør fremskridt» (JH til AH). Ut fra dette er det tydelig at Halvorsen rundt månedsskiftet august / september 1896 arbeidet intenst med flere verk parallelt. Bortsett fra den i dag ukjente ballettscenen var det snakk om tre fiolinkomposisjoner basert på norsk folkemusikk, nærmere bestemt hans to første «Norske Dandse» og en «norsk Rapsodie» (JH til EG 10/9). Da stykkene året etter ble utgitt av Wilhelm Hansen, fikk de franske titler: «Dances Norvégiennes» og «Air norvégien».*

Norske danser nr. 1 og 2 (Verk 29)

Allerede i navnet røper de norske dansene innflytelse fra Edvard Grieg, som på Lofthus sommeren 1881 hadde komponert sine populære *Norske danser* for 4-hendig piano op. 35.** Som sjanger betraktet er det også naturlig å sammenlikne Halvorsens norske danser med tilsvarende komposisjoner bygget over folke-musikk fra andre europeiske land. Kjente eksempler er Dvořáks slaviske danser og Brahms' ungarske danser, som Halvorsen selv hadde spilt fra i Joachims arrangement (→ ¹⁶/₁₀ 1887). I samme åndedrag kan vi også nevne fiolinist-kompo-nistene Wieniawski og Sarasate, som hadde komponert virtuose konsertnummer basert på nasjonaldanser fra henholdsvis Polen (bl.a. masurka og polonese) og Spania (bl.a. habanera og jota). Dette var stykker Halvorsen lenge hadde troll-bundet sitt publikum med som konsertfiolinist. Gjennom å komponere verk basert på tilsvarende norske nasjonaldanser, springar og halling, kunne Halvorsen tilføre fiolinrepertoaret takknemlige norske motstykker til disse. Samtidig var slike verk ypperlig undervisningsmusikk, noe som gjorde dem attraktive å gi ut for musikkforleggere.

Mens Halvorsen i *Norske Viser og Dandse* harmoniserer og instrumenterer de originale folketonene uten å bearbeide det melodiske stoffet videre, følger han i sine norske danser nr. 1 og 2 Griegs mønster med å la de korte slåttene eller deler av dem danne utgangspunkt for videre bearbeidelser av det melodiske stoffet, bl.a. i form av kontrasterende mellompartier. Om vi sammenlikner Griegs og Halvorsens respektive norske danser nr. 2, som bygger på innbyrdes beslektete hallinger nedtegnet av Arne Thingstad fra Åmot i Østerdalen (L102 og 385), vil vi finne svært mange formelle likhetstrekk. Begge har litt slentrende Allegretto-hoveddeler i A-dur, med korte, 12-takters melodier som spilles to ganger, annen gang lagt opp en oktav. Likeens er de begge forsynt med akkordiske akkompag-nementer basert på for- og etterslag, og den enkle harmonikken forandres ikke under gjentakelsen. De kontrasterende, ildfulle Allegro-midtdelene er begge utledet av avslutningsfigurene i sine respektive hoveddeler og går i parallelltone-arten fiss-moll.***

Også i Norsk dans nr. 1 (→ noteeksempel etter neste side) tar Halvorsen utgangspunkt i en slått nedtegnet av Thingstad. Som alle andre slåtter i $\frac{3}{4}$ -takt har

* På tross av tittelen har Halvorsens «Air norvégien» ingen forbindelse med den «Air nor-végien» som benyttes i Wergelands syngespill *Fjeldstuen* (etter «En bagvendt Vise» i Berg-greens samling), og som Svendsen seinere benyttet som langsam innledning i sin første norske rapsodi (Stolpe:12 f.).

** Seinere ble de orkestrert både av dansken Robert Henriques og av Hans Sitt, Halvorsens kjenning fra Leipzig.

Lindeman gitt den betegnelsen «Springdans» (L238), selv om den melodiske og rytmiske oppbyggingen viser lite bygdedanspreg. Den synes snarere å stamme fra den mer utenlandsk-påvirkete dansemusikken i storgårdsmiljøene, noe Kjerulf tok konsekvensen av da han i et arrangement av samme dans i parentes gav den betegnelsen «Quasi menuetto» (XXV *Utvalgte norske Folkedandse*, nr. 23). Med ferske inntrykk av vestlandsspringaren gikk Halvorsen derimot motsatt veg ved å sette tempoet kraftig opp og gjennomføre bruk av vekselbordun i fiolinstemmen. Den opprinnelige dansen er svært enkelt oppbygd, og melodifrasen i de fire første taktene, der 1. og 3. takt åpner med samme melodibevegelse, kommer fire ganger etter hverandre. Denne monotonien forsøker både Lindeman og Kjerulf å motvirke ved hjelp av stadig nye harmoniseringer av den i seg selv svært enkle durmelodien, mens Halvorsen også på dette området benytter en annen framgangsmåte enn forgjengerne. I stedet for å forsøke å variere klangbildet under stadige gjentakelser, velger han å kutte ned på antall repetisjoner, i tråd med den holdningen han seinere uttrykte i et brev til Grieg 3. desember 1901 (om de slåttene han da nettopp hadde nedtegnet etter Knut Dahle): «Repetitioner er der en guds velsignelse af, men det er jo meget enkelt at rette på». I Norsk dans nr. 1 har Halvorsen således bare beholdt de åtte første taktene fra Lindemans forelegg, og den korte kontrastdelen i Lindemans t. 17–24 benytter han ikke i det hele tatt. Fra t. 9 går han i stedet videre med egenkomponert materiale. I t. 13–16 (med opptakt) ender dette opp med kadensfigurer i imitert slåttestil, med en karakteristisk metrisk forskyving av det tunge taktslaget til 3. firedel i hver takt. Dette stilelementet kan han ha plukket opp fra vestlandsspringaren, som i prinsippet har lik betoning og samme lengde på alle taktslag og dermed har en metrisk inndeling som gir rom for taktbrudd (Aksdal og Nyhus:113).

I t. 17–32 følger et indre kontrastparti i parallelltonearten h-moll, der Halvorsen i stedet for å bearbeide melodibrokker fra de første taktene, slik Grieg gjør i sine norske danser nr. 1 og 4, setter inn materiale fra en helt annen folketone fra Lindemans samling (L24). Det dreier seg om to figuralvariasjoner over en «La Folia»-variant som benyttes som melodi til Hans Allums vise «Frieras af Ungkarn te Gjentæ» (seinere mest kjent som melodi til Margrethe Munthes barnesang

*** Også den hallingen Halvorsen bruker, var tidligere harmonisert av Grieg (op. 17 nr. 7). Det er likeens interessant å merke seg at begynnelsen av hallingen danner grunnlaget for mellompartiet i en sang Grieg skrev til Lindemans sølvbryllup i 1873 (EG 135). Som Benestad og Schjelderup-Ebbe har påpekt, inngår en modifisert utgave av dette i vokalisene i «Solveigs sang» i *Peer Gynt* (1980:122).

3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen

Violino.

San taion (am Frösch)

PIANO.

mf

p

f

ff energico

mf


simile

pp

Copyright 1897 by Wilhelm Hansen, Leipzig. 12054

Norsk dans nr. 1 (Verk 29 nr. 1), t. 1-25



«Dukkemor»). Visemelodien flettes vel å merke inn i springdansens hurtige tempo. I akkompagnementet skaper han igjen rytmisk framdrift ved å underdele hvert taktslag i for- og etterslag på tvers av fiolinens trioler. Vi kan også merke oss de kromatiske linjeføringene i bassen og mellomstemmene med dertil hørende alterasjonsharmonikk, noe som danner en virkningsfull kontrast til den i hovedsak bordun-baserte harmonikken i de første taktene. Alt dette er typiske Halvorsen-effekter som vi også har sett i verk som Bojarernes Indtogsmarsch (→ s. 300) og i flere av hans *Norske viser og Dandse* (→ s. 347). Etter to gjennomspillinger av «Frieras af Ungkarn te Gjentæ» løftes den harmoniske basisen opp på subdominantplanet (G-dur), der vi får en forrykende variant av den innledende «springdansen», spekket med virtuose fiolinistiske effekter som dobbeltgrep og oktavpassasjer (t.33–36), før Halvorsen bringer denne første delen av dansen til veggens ende med 16-delspassasjer i hovedtonearten D-dur (t.37–40).

T. 41–64, som utgjør det egentlige kontrastpartiet, er plassert på dominantplanet A-dur og går i et roligere tempo påskrevet *molto tranquillo* (→ ). Her synes det som om Halvorsen tar utgangspunkt i motivisk materiale fra en tredje Lindeman-slått (L420), som dog ikke følges slavisk. Varianter av dens typiske triolfigurasjoner går dessuten igjen i svært mange av springdansene i Lindemans samling, så likheten kan være tilfeldig. I t. 65–102 kommer dansens første 40 takter *da capo* med enkelte endringer. «Frieras af Ungkarn te Gjentæ» spilles nå bare én gang, og til slutt følger en coda med utgangspunkt i Halvorsens eget kadensmotiv fra t.13–16.

De to norske dansene har vært blant Halvorsens mest populære komposisjoner helt siden han selv uroppførte både dem, «Air norvégien» og fiolinstykket «Crépuscule» (*Verk 31 nr. 2*) ved sangeren Anna Scharffenbergs folkekonsert i Bergen 14.mars 1897. Kritikerne var positive, men begrenset seg gjennomgående til fraser om at stykkene «viste hans betydelige Talent som Komponist og Violinist» (*BT*) og «slog ypperlig an» (*BAb* 16/3). Ikke bare hos publikum vant dansene gjenklang, men også hos pianoakkompagnatøren Sigurd Lie, som kort etter selv komponerte to norske danser for fiolin og piano. Halvorsens danser fant også vegen inn på repertoaret til internasjonalt kjente fiolinister som Leopold Auer (*H:183*), og i 1910 ominstrumenterte Halvorsen dem for fiolin og orkester. På sine eldre dager komponerte han ytterligere fire norske danser basert på folke-musikk (*Verk 170*).

«Air norvégien» (Verk 30)

Som det går fram av stykkets opprinnelige tittel, «Norsk Rhapsodie», har «Air norvégien» en mer potpurri-preget oppbygging enn de norske dansene. Den faller i tre hoveddeler, hvorav den første kombinerer materiale fra to ulike folketonar, «St. Thomas-klukkelåten», som også hadde avgitt motiver til den norske rapsodien for to fioliner (Verk 19, → s. 334 f.), og en huldrelukk fra Østerdalen. I andre hoveddel, stykkets langsomme midtparti, følger trollvisa «Åsmund Frægdegjæva», mens sluttdelen er basert på hallingen «Underjordisk musikk». Her flettes det også inn et parti med motiver fra første hoveddel, noe som bidrar til at «Air norvégien» til tross for sin rapsodiske oppbygging nærmer seg en vel avrundet ABA'-form. Et enhetlig preg kan også spores i utvalget av folkemusikk som benyttes: Mens de norske dansene er basert på «nøytrale» slatter med titler som «Halling» og «Springdans», er foreleggene til «Air norvégien» tilknyttet kristen mystikk, huldre, troll og underjordiske. Ut fra dette er det kanskje litt merkelig at verken Halvorsen eller forlaget var i stand til å gi komposisjonen et mer fantasifult navn. Siden det er snakk om en rapsodi sammensatt av materiale fra flere norske melodier, burde tittelen i det minste vært «Airs Norvégiens» i flertall, slik Grieg omtaler den i sin dagbok 7. februar 1907.

Over en tom kvint som dobbelbordon i bassen innledes «Air norvégien» av 12 takter med motiver fra «St. Thomas-klukkelåten» (L109) i H-dur (→ ). Mot slutten av innledningen tolkes denne dominantisk til e-moll, rapsodiens hovedtoneart, der fiolinsolisten i t. 13 setter inn med lokkemotiver fra Østerdalen (→ ). Som kilde har Halvorsen etter alt å dømme brukt Lindemans store samling, der en strikt rytmisk utforming av lokkemotivene, dels akkompagnert av albertibass, kan gjenfinnes som andre halvdel av potpurriet «Kari og Mari statt upp nå» (L479). At Lindemans rytmisering er totalt fremmed for sjangeren, var Halvorsen helt på det rene med, og til å begynne med lar han fiolinisten presentere lokkemotivene i en meget fri rytme, «*quasi Recitativo*». Noen av motivene presenteres i en annen rekkefølge enn hos Lindeman og bindes sammen av til dels halsbrekkende løp som i en solokadens. Selv om Halvorsen antakelig går mye lenger enn selv den mest virtuose budeie noen gang har lokket på dyra sine, må hans behandling av motivene på en glimrende måte sies å gjenspeile sjangerens virtuose og improvisatoriske karakter. Som Dagne Groven Myhren har framhevet, nærmer mange norske lokker seg koloratursang med høyt stemmeleie og sterkt melismatisk stil, og lokkerens improvisasjon «består i ulike kombinasjoner av et visst forråd av faste formler eller melodiske vendinger» (Cappelens musikkleksikon bd.4:388).

«Air norvégien», Verke 30 (1896)

t. 23

p *tranquillo* *rit.* *p* *espress.*

pp

pp

str.

kb. pizz.

t. 25

a

fl./kl. *p*

hmn. *p*

ob. *p*

b *c*

Air norvégien (Verke 28), uttog av orkesterversjonen, t. 23–27

Som akkompagnement til fiolinistens resitativiske lokke- og solopassasjer benytter Halvorsen stort sett liggende akkorder, men han liver opp en del av solistens lange toner med punkterte figurer og enkelte imitasjoner av den omvendte *seufzer*-figuren som inngår i slutten av det første lokkemotivet. Harmonikken er enkel, men en del biseptimakkorder og de for Halvorsen så typiske forstørrede treklanger forekommer. Fra t. 24, der tonearten i tråd med Lindemans forelegg går over til A-dur, kommer et mer arioso-aktig parti der rytmen er klarere tilordnet $\frac{3}{4}$ -takt (\rightarrow noteeksempel over). Dette gir rom for mer kontrapunktiske motiver i akkompagnementet, og ved å hente disse fra «St. Thomas-klukkelåten» skaper Halvorsen god indre sammenheng i rapsodiens første hoveddel. I t. 25 (a) spiller således fløyte og klarinett en sammensetning av et triolmotiv fra t. 5 og 7 og en fri imitasjon av lokkemotivet fra t. 24, mens et horn spiller triolmotivet alene i t. 26 (b). Når oboene kommer inn i t. 27, spiller de en lett gjenkjennelig rytmisk diminusjon av stykkets åpningsmotiver (c \rightarrow).

De fire taktene sekvenseres realt opp en liten ters til C-dur i t. 28–31, mens et nytt mediantrykk i t. 32, nå forberedt gjennom omtolkning av en dominantisert C-durakkord til tysk alterert vekseldominant i e-moll, fører oss tilbake til hovedtonearten. Her kommer det resitativiske lokkemotivet fra t. 13 igjen, men en oktav høyere, i *ff appassionato*, og med et dramatisk tremolo-akkompagnement. Det dynamiske høydepunktet nås i t. 36, der fiolinisten med et nytt lokkemotiv, som hos Lindeman kommer før dur-partiet, spiller i oktavparalleller og når opp til en sterkt dissonerende firestrøken *d*, harmonisert som forslagstone på fjerde trinn i en subdominant med tillagt sekst i bassen:

Air norvégien (Verk 30), uttog av orkesterversjonen, t. 35–39

I t. 37 kombineres en kromatisk stigende basslinje med en kromatisk fallende skalapassasje i solostemmen, før lokk-partiet i t. 38 rundes ettertrykkelig av og i t. 39 munner ut i varianttonearten E-dur. Her er det «St. Thomas-klukkelåten» som vender tilbake i akkompagnementet, og med sin faste, todelte rytme danner den en virkningsfull kontrast til lokken og får en ritornellfunksjon i første del av verket. Mindre heldig for oppbyggingen av «Air norvégien» er det at Halvorsen i t. 53–70 lar «St. Thomas-klukkelåten» munne ut i en noe forkortet, men svært lite

varierte gjentakelse av lokk-partiet. Mens lokkemotivene i t. 13–36 ledet fram mot et dynamisk høydepunkt, forsøker Halvorsen i gjentakelsen å benytte samme materiale til å skape dynamisk avspenning ved å transponere det hele ned en kvint til a-moll og eliminere de omtalte tersrykkene fra t. 28 ff. Reprisen synes ikke bare unødvendig for den dynamiske oppbyggingen, ettersom «St. Thomas-klukkelåten» munner ut i *pp* i t. 52; på det motivisk-tematiske området virker den som en ren uttværing av stoffet, idet den friske, improvisatoriske karakteren går tapt når lokkemotivene gjentas nærmest note for note. På grunn av utgangstonearten og det rolige *andante*-tempoet evner partiet heller ikke å sette innledningsdelen tilstrekkelig i relieff til det langsomme midtpartiet med «Åsmund Frægdegjæva» (L42) i a-moll, som følger i t. 76.

Halvorsen er ikke den eneste norske komponisten som ble fascinert av den eiendommelige balladen «Åsmund Frægdegjæva» fra Seljord. Den benyttes også i midtdelen av Svendsens norske rapsodi nr. 3, som Halvorsen framførte to ganger våren 1896.* At Halvorsen var influert av denne da han komponerte «Air norvégien», ser vi bl.a. av at han i forhold til Lindemans versjon eliminerer forslags-tonene i melodien to siste takter på nøyaktig samme måte som Svendsen hadde gjort det (Stolpe:42).** Ved første øyekast er det heller ikke store forskjeller i den tematiske behandlingen hos de to komponistene: Halvorsen lar fiolinsolisten spille «Åsmund Frægdegjæva» igjennom to ganger uten noen egentlig melodisk variasjon, første gang i soloinstrumentets dype leie, utelukkende på g-strengen, andre gang, fra t. 86, en oktav høyere, påskrevet *largamente*. I Svendsen-rapsodien er det tre tilsvarende melodigjennomganger, og i de to første er akkompagnementet utformet med pause på første taktslag etterfulgt av to firedeler som etter-slag. Halvorsen synes å være påvirket også av dette, men som det går fram av følgende noteeksempel, benytter han mer komplekse rytmiske etterslagsfigurer, i første melodigjennomgang synkoper, i andre en veksling mellom åttedelstrioler og jevne åttedeler (→ siste takt i noteeksemplet neste side). De hoggende etterslags-rytmene bidrar sterkt til å gi Halvorsens behandling av den alderdommelige melodien en helt annen nerve og intensitet enn midtpartiet i Svendsens tredje rapsodi. Dette understøttes også av den harmoniske tilnærmingsmåten: Mens Svendsen med få unntak var relativt moderat i sitt akkordvalg og i stor grad har-

* Til Thorvald Lammers' 65-årsdag i 1906 arrangerte Halvorsen «Åsmund Frægdegjæva» nok en gang, da for sang og orkester (*Verk* 72 nr. 1).

** Under arbeidet med de norske rapsodiene skrev Svendsen i 1877 ned en rekke aktuelle folketoner i et lite notehefte (NMS 1615:106). På side 52 i heftet er «Åsmund Frægdegjæva» notert nøyaktig som i Lindemans versjon, så avviket i rapsodien må ha vært et bevisst valg fra Svendsens side, ikke en avskriftsfeil. Svendsens hefte kom seinere i Halvorsens eie, noe vi skal komme tilbake til i kap. 5.1.

3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen

Andante sostenuto *sul G*

f *Grandioso*

t. 79

t. 82

t. 84

ff *largamente*

f *largamente*

Air norvégien (Verk 30), versjon for fiolin og piano, t. 76–86

moniserte meloditonene én etter én for unngå andre dissonanser enn dem som var funksjonelt betinget, benytter Halvorsen en langsommere harmonisk rytme og lar de fleste spenningsakkordene avløses av nye spenningsakkorder. I t. 79 går

han således fra en forminsket treklang (S^6) via en forminsket septimakkord (forkortet DD^9) til en forstørret treklang (D^6) i t. 80. De eneste stedene Halvorsen lar lytterne «hvile ut på dur- eller molltreklanger i grunnstilling, er i avfraseringsene på dominant i t. 78 og 80, vekseldominant i t. 84 og tonika ved starten av andre melodigjennomgang i t. 86. Men heller ikke der er avspenningene annet enn forbigående, og de kommer først i andre halvpart av de aktuelle taktene, som oppløsninger av intense sekst- eller kvartforholdninger.

Et karakteristisk særtrekk ved Lindemans utgave av «Åsmund Frægdegjæva» er den hyppige forekomsten av sjuende skalatrin, som konsekvent er notert som høy «ledetone» både i stigende og fallende melodibevegelser, men i folketradisjo-

nen intonerer omtrent en kvarttone lavere.* Men selv om Halvorsen bare hadde Lindemans (og Svendsens) trykte forelegg å forholde seg til, har han gitt intervallet et «svevende» preg ved å harmonisere mange av *giss*-ene med forstørret treklang. Her det nærliggende å sammenlikne med Grieg, som på samme tid harmoniserte den svevende ledetonen i «Gjendines bådnåt» (op. 66 nr. 19) «med en like diffus akkord, nemlig en heltonefarget klang» (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:288). I en helt annen grad enn i *Norske Viser og Dandse* har Halvorsen i midtpartiet av «Air norvégien» utnyttet den sprengkraften som kan oppstå i møtet mellom arkaisk melodikk og seinromantikkens alterasjonsharmonikk. Mens Griegs harmonisering må sies å helle mot den franske impresjonismen, synes Halvorsen – kanskje som en refleks av opplevelsene i Bayreuth samme sommer – å være mer influert av Wagners *seine*, ekspressive stil slik vi finner den i operaer som *Götterdämmerung*: I «Åsmund Frægdegjæva» blir den forstørrede treklangen ikke bare benyttet på den måten den oftest forekommer hos Halvorsen og de fleste av hans samtidige, som dominant med sekstforholdning (t. 78 og 80); i andre halvpart av t. 81 møter vi forstørret treklang i den sjelden anvendte funksjonen som tonikas overmediant (T_m) i harmonisk moll, på fjerde taktslag som biseptimakkord med tillagt stor septim. Via stor sekst som gjennomgangstone på femte taktslag «oppløses» septimen trinnvis ned til forstørret kvint på sjette taktslag. Dette skjer i tersparallellbevegelse med melodien, som går fra forstørret kvint via forstørret kvart ned til tersen. Satsteknisk behandles dissonansen dermed som om den skulle ha vært en hvilken som helst treklang.

* Lindeman bygger i hovedsak på en versjon han fikk foresunget av Olaf Glosimot i Seljord sommeren 1851, og i manuskriptet til denne, som er notert i a-moll, har han anført to av «ledetonene» som *g* med # og \times over notene (Sandvik 1950:33). Også i Sven Nyhus' nyere transskripsjon etter Høye Strand er det sjuende skalatrinnet «halvhøy» (Aksdal og Nyhus:219).

Av andre harmoniske særegenheter i «Åsmund Frægdegjæva» kan vi merke oss den fauxbourdon-aktige parallellføringen av kvartsekkstakkorder i t.82, der Halvorsen som et ledd i en modulasjon til dominantplanet øker intensiteten ved å benytte en raskere harmonisk rytme enn ellers. Under den andre melodigjennomgangen er Halvorsen mer konsekvent i bruken av alterasjonsharmonikk, idet han på det tilsvarende stedet i t.93 nok en gang gjør bruk av forstørret treklang (D⁶ med tersen i bassen). Med kromatisk linjeføring i bassen videreføres denne via en C-durakkord i 2.omvending som bare fungerer som flyktig gjennomgangsakkord, til en Fiss-durakkord med lavalterert kvint og tillagt septim på fjerde taktslag:

The musical score shows two systems of music. The first system (measures 91-92) has a violin part starting with a half note D4, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, and a half note C5. The piano accompaniment features a right hand with chords of D4-F#4-A4 and E4-G4-B4, and a left hand with a chromatic line of eighth notes: D3, C#3, B2, A2, G2, F#2, E2. Dynamics include *tutta forza*, *cresc.*, and *fff*. The second system (measures 93-94) continues the melody in the violin and the chromatic line in the piano left hand, which now includes a half note D3. The piano right hand continues with similar chords. Dynamics include *ff* and *mf*.

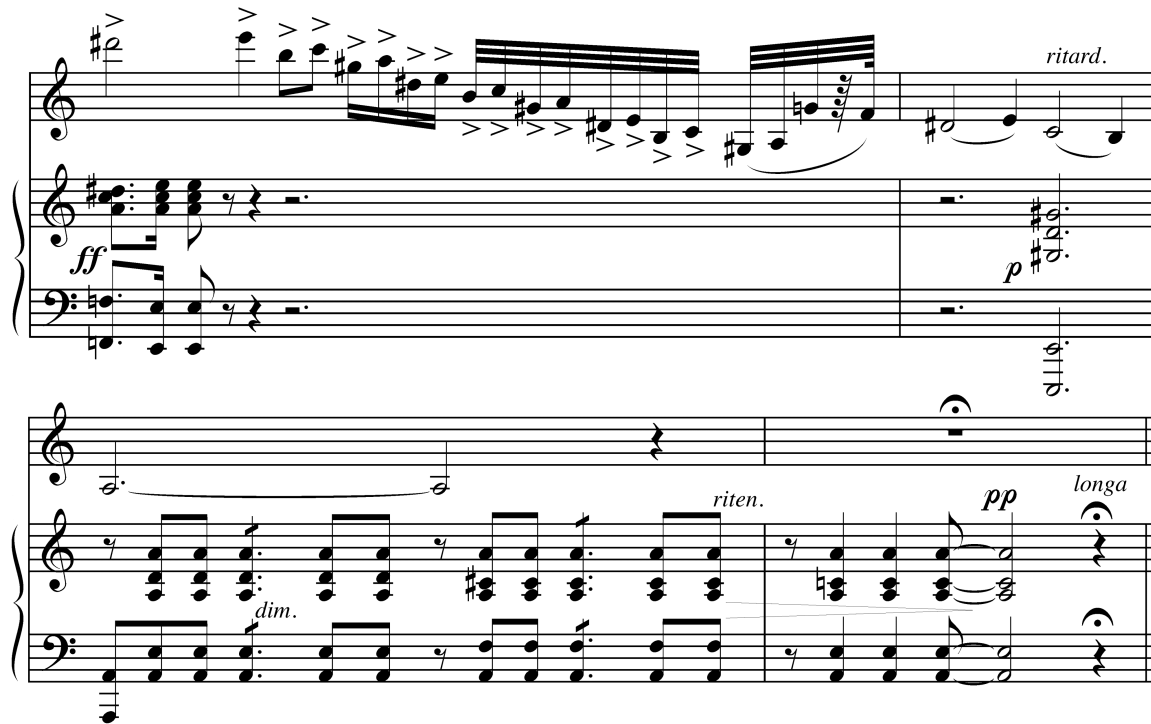
Air norvégien (Verk 30), versjon for fiolin og piano, t. 91–94

Akkorden benyttes i begge de to melodigjennomgangene og kan analyseres som en «fransk» alterert vekseldominant i e-moll, riktignok i grunnstilling i stedet for den sedvanlige andre omvendingen. Da alle dennes akkordtoner inngår i samme heltoneskala, er klangen allerede i utgangspunktet temmelig krass, og heltonepreget forsterkes ytterligere av melodiens dreiebevegelse fra den forminsketen kvinten *c* oppom den lave seksten *d*. Den store nonen *gis* er det eneste som mangler på at alle heltoneskalaens toner er representert.

Etter at «Åsmund Frægdegjæva» er spilt to ganger til ende, avrunder Halvorsen i t.96–102 midtpartiet i «Air norvégien» med en liten codetta basert på et motiv fra begynnelsen av melodiens andre hovedfrase (se første takt av noteeksemplet over). Dette «løftes» opp i fiolinens høye leie og intensiveres ved hjelp av crescendo, hurtigere bevegelse i basslinja og nye, altererte akkorder, før det i

«Air norvégien», Verke 30 (1896)

slutten av t.99 munner ut i en forrykende solopassasje. Deretter dempes både i tempo og dynamikk ned, men i andre halvpart av t.101 skaper mellomstemmenes dreie- og gjennomgangsbevegelser en ny, forstørret treklang som bidrar til å gi midtpartiet et urolig harmonisk preg helt til siste slutt:



Air norvégien (Verke 30), versjon for fiolin og piano, t. 99–102

Etter en lang generalpause er det i t.103 klart for det avsluttende hallingpartiet, der Halvorsen har foretatt en temmelig fri behandling av den velkjente «Underjordisk musikk» (L124). Helt neddempet hører vi til å begynne med bare slåttens enkle akkompagnement, åttedeler som spretter annenhver gang opp og ned en oktav og danner et rytmisert orgelpunkt på kvinten. Etter to takter kommer fiolinsolisten inn med selve slåttens, fortsatt helt neddempet, og enkle tilleggstoner i akkompagnementet innføres fra t.109. Det er som om musikanter gradvis nærmer seg fra det fjerne, et misterioso-preg som stemmer svært godt overens med den historien som er knyttet til slåttens opprinnelse: Henrich Meyer, som seinere ble stadsmusikant i Christiania, har nemlig fortalt at han og tre andre Bergensmusikere julaften 1695 fikk høre den utendørs i Fana i den (over)tro at det var de underjordiske som gav konsert (Bjørndal og Alver:22–25). Melodien ble «dypt indpræget i min hukommelse» (Bjørndal og Alver:25), skrev Meyer seinere, og i 1740 ble den utgitt som en «Felsenlied unsichtbarer Geschöpfen» av Johann Mattheson i Hamburg (faksimile i Bjørndal og Alver:23).

I likhet med mange norske slåtter er «Underjordisk musikk» bygd opp etter et slags knoppskytingsprinsipp der motiver på to og to takter gjentas og varieres.

Som i Norsk dans nr.1 (→ s. 397) eliminerte Halvorsen imidlertid deler av originalen, ikke bare for å unngå trøttende gjentakelser, men også for å innpasse temaet i en konvensjonell metrisk oppbygging i perioder på åtte og åtte takter. Minst like gjennomgripende er den radikale omleggingen av tonaliteten: I de første åtte taktene og sluttkadensen har Halvorsen forskjøvet melodien en ters ned, slik at størstedelen av slåtten går i den parallelle molltonearten i stedet for dur som hos Mattheson og Lindeman. Følgende noteeksempel inneholder både originalen notert i G-dur med halsene oppover og versjonen i «Air norvégien» med halsene ned. Pilene indikerer hvilke av foreleggets takter Halvorsen sprang over:



«Underjordisk Musik» sammenliknet med en forenklet fiolinstemme fra t. 105–120 i *Air norvégien*

Halvorsen lar fiolinsolististen spille «Underjordisk musikk» to ganger, første gang neddempet, andre gang *fortissimo*, *pesante* og *energico* en oktav høyere. Spillestilen i norsk slåttemusikk, ikke minst bordunspillet, imiteres hele veien, men akkurat som i konsertallegroen «Capriccio» er det tonen *b* som er liggetone i e-mollpartiene (→ s. 236). Denne kan ikke spilles på løs streng, men må spilles med dobbeltgrep. Etter hvert som den dynamiske intensiteten stiger i den andre melodigjennomgangen, kombineres bordunimitasjonen med flere og flere virtuose elementer fra den kunstmusikalske fiolintradisjonen.

Etter en modulasjon til C-dur skyter Halvorsen i t.139–162 inn et parti dominert av karakteristiske motiver fra «St. Thomas-klukkelåten», som dermed får en ritornellfunksjon ikke bare i verkets første del (se s. 402), men i hele «Air norvégien». Varianter av triolmotivet fra t.5 presenteres til å begynne med i parallelle terser og med gjentatte strettoimitasjoner mellom akkompagnementet og fiolinen. Etter et mellomliggende parti med virtuose løp i fiolinen fortsetter triolmotivet på samme måte fra t. 147 (→ noteeksempel neste side). Spenningen stiger nå ved at C-durs tonika dominantiseres av en tillagt septim i bassen, men denne

omtolkes til *aiss*, og firklngen danner «tysk» alterert vekseldominant i E-dur, som blir ny tonika fra t.152. Dermed blir det mulig for Halvorsen å legge inn en signal-aktig flageolettmelodi på e-strengen, som i noteeksemplet ikke bare er skrevet inn slik den er notert for fiolinisten, men også slik den faktisk klinger. Samtidig bringer akkompagnementet inn et element fra Østerdalslokken, nærmere bestemt motiv *a* fra t.25 (→ s. 401), som vi også kan ane gjennom fiolinfigurasjonene i t.145. En serie morsomme mediantrykk bringer oss fra E-dur til Ciss-dur, igjen til E-dur og tilbake til C-dur i t.159, der klokke-motivene får klinge en siste gang. I eksemplets to siste takter vender «Underjordisk musikk» tilbake, men tonearten forblir C-dur helt til t.178, noe som gjør det naturlig å benytte g-strengen som bordun i fiolinstemmen. Men i motsetning til i folkemusikken er

The musical score is divided into three systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 147-151):** The violin part begins with a forte (*ff*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a piano (*pp*) dynamic marking.
- System 2 (Measures 152-158):** The violin part features a series of eighth-note patterns with various ornaments. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic of *mf* (mezzo-forte) is indicated.
- System 3 (Measures 159-164):** The tempo changes to *Più mosso*. The violin part includes a triplet and a final flourish. The piano accompaniment features a series of chords and a final melodic line. Dynamics include *mf* and *p* (piano).

Air norvégien (Verke 28), versjon for fiolin og piano, t. 147–164

alle de melodiske motivene samtidig lagt til tostrøken oktav, slik at bordunspillet må kombineres med posisjonsspill. Derigjennom smelter virkemidler fra norsk slåttetradisjon sammen med den type virtuose elementer Halvorsen var godt fortrolig med som utøver innen den europeiske fiolintradisjonen.

Halvorsens valg av et relativt sedat åpningstempo i «Underjordisk musikk» var en forutsetning for å kunne inkorporere motivene fra rapsodiens første del. Fra t.163, når disse har utspilt sin rolle, foreskrives imidlertid «Più mosso», og parallelt med at fiolinpartiet etter hvert blir tilført nye virtuose elementer som oktavparalleller og kunstige flageoletter under utførelsen av stadig mer løsrevne motiver fra slåtten, dukker det opp betegnelser som «*poco a poco accel.*» (t.182), «*Allegro sempre accel.*» (t.187) og «*Allegro molto*» (t.200). Den stadige tempookningen blir bare avbrutt av et kort *Lento*-parti i t.197–199. Som så mange andre utadvendte fiolinstykker i den romantiske tradisjonen, munner «Air norvégien» med andre ord ut i en typisk stretto-finale. Ellers vitner ikke bare det mer og mer oppdrevne tempoet, men også hallingrytmen og tonearten e-moll / E-dur, som vender tilbake fra t.179, om sterke bånd til konsertallegroen «Capriccio» (*Verk 9 / 10*, → s. 234), som Halvorsen nettopp hadde gitt sin endelige utforming for fiolin og piano da han komponerte «Air norvégien» (→ s. 392).

Ole Bulls kjente rapsodi «Et Sæterbesøg», som Halvorsen hadde hatt på fiolinrepertoaret i minst ti år (→ s. 147), var åpenbart et viktig forbilde for «Air norvégien» både i bruken av folketonen og ikke minst i solostemmens imitasjon av slåttetil i verkets siste del. Men Bulls rapsodi består – i likhet med Halvorsens egen rapsodi for to fioliner (*Verk 19*, → s. 334) – av fem klart atskilte, meget løst sammensatte melodier. Her er det i motsetning til i «Air norvégien» ikke gjort noen forsøk i retning av å skape organisk sammenheng dem imellom. En annen slående forskjell er at solostemmen i «Air norvégien» har fått en langt mer virtuos utforming, i hvert fall om vi legger Bulls etterlatte noter til grunn.* Mens Bull noterte ned få andre virtuose virkemidler enn imitasjon av hardingfelas karakteristiske bruk av vekselbordun i det innledende gangarpartiet, utnytter Halvorsen nesten enhver anledning til å legge inn halsbrekkende løp, oktavspill, dobbeltgrep, flageoletter og andre virtuose effekter som gir solisten anledning til å briljere med tekniske ferdigheter, vel å merke ikke av det påklistrete, billige slaget. De mest virtuose avsnittene fungerer tvert imot som dynamisk-dramatiske virkemidler i utformingen av stigningspartier og/eller høydepunkter, slik vi også har

* I 1901, i et intervju med Annie Wall, kritiserte Bulls enke Sara noteutgaven av «Et Sæterbesøg», idet hun poengterte at «Ole Bull hadde spilt verket på en helt annen måte og ... benyttet seg av mange tekniske finesser som var utelatt i den trykte utgaven» (Herresthal 2006–10 bd. 3:38).

sett det anvendt i «Passacaglia» (→ s. 325 ff.). «Air norvégien» reflekterer dermed den holdningen Halvorsen gjennom alle år hadde vist som fiolinsolist, at ytre virtuositet ikke var noe mål i seg selv, men måtte komme som en integrert del av den musikalske tolkningen (→ s. 192).

Som et av svært få verk fra den nasjonalromantiske perioden i norsk musikkhistorie representerer Halvorsens «Air norvégien» både en videreføring og en komposisjonsteknisk foredling av Ole Bull-tradisjonen. Norsk musikkhistorie er i det hele tatt fattig på virtuost anlagte fiolinstykker av denne typen, og «Air norvégien» må utvilsomt regnes som et hovedverk ikke bare i Halvorsens produksjon, men også innen det samlede norske musikkrepertoaret. I versjonen for fiolin og orkester, som stammer fra 1903, framstår verket nærmest som en fiolinkonsert i miniatyr, og det har alltid vært et av Halvorsens mest spilte. «Air norvégien» ble tilegnet den berømte nederlandske fiolinisten Johannes Wolff, som ble kjent med Halvorsen da han besøkte Bergen i april 1894. Wolff kvitterte for dedikasjonen ved å framførte rapsodien på mange av sine konserter rundt om i Europa, også under Halvorsens egen taktstokk i Kristiania vinteren 1907. I salen satt Edvard Grieg, som betegnende nok skrev i sin dagbok 7. februar: «‘Airs Norvegiens’ er jo nærmest en Sammenstilling af Folketoner, men så godt gjort, at den er bleven et Kunstværk».

Danse visionaire, Mosaïque og andre komposisjoner fra slutten av 1890-åra


Med de norske dansene og «Air norvégien» lyktes Halvorsen godt i å skrive «salgbar» musikk for sitt eget instrument, fiolinen. Wilhelm Hansen, som han igjen besøkte på hjemvegen fra Berlin, kjøpte ikke bare disse stykkene, men var også sjenerøs nok til å hjelpe ham ut av det økonomiske uføret han da befant seg i (→ s. 392). En forlagskvittering påtegnet «Kjøbenhavn 24/10-96» (EWH) dokumenterer nemlig at Halvorsen fikk et forskudd på 600 kroner for en rekke navngitte verk:

- | | |
|----------|-----------------------------------|
| 1. x | Suite lyrique (Mosaik) |
| 2. | Suite romantique |
| 3. Varde | 3 Fantasistykker |
| 4. ? | Norske dandse |
| 5. x | Neupert. Fdur Etude |
| 6. 1 | To Stykker for Violin og Bratsch, |

for hvilke Hr. Halvorsen udbetales i samlet Honorar 1200 kr.



Med unntak av sarabanden berører forlagskvitteringen utelukkende av musikk for fiolin med piano-akkompagnement. Neuperts piano-etyde (trolig «Foraarsstemning», op.21) skulle nok også bearbejdes for denne besetningen, men arran-

gementet synes ikke å ha blitt utført. I det hele tatt eksisterte de fleste av disse komposisjonsplanene neppe annet enn på idéstadiet høsten 1896, og flere av dem ble aldri realisert. Seinere tilføyelser skrevet inn med blyant på kvitteringen (gjengitt over med **avvikende skrift**), tyder på at at «Suite lyrique» er et tidlig forslag til navn på suiten *Mosaïque* (*Verk 35*), som ble komponert to år seinere. Videre synes Wilhelm Hansen å ha nøydt seg med ett nytt verk for fiolin og bratsj, «Sarabande con variazioni» (*Verk 36*, → s. 326). Det allerede komponerte korverket «Varde» (*Verk 21 nr. 1*, → s. 336) ble tydeligvis godtatt som erstatning for «Suite romantique», som Halvorsen aldri komponerte, i hvert fall ikke under dette navnet. At «Varde» er skrevet inn ved pkt. 3 i stedet for pkt. 2, må være en inkurie. «3 Fantastykker» må omfatte den nykomponerte «Air norvégien», som ikke er nevnt eksplisitt i kvitteringen, samt to andre fiolinstykker som ble kalt «Élégie» og «Crépuscule» (*Verk 31*). Halvorsen uroppførte «Crépuscule» fra manuskriptet ved Anna Scharffenbergs før omtalte folkekonsert 14. mars 1897 (→ s. 315), men noe mer noe mer nøyaktig komposisjonstidspunkt for de to småstykkene er vanskelig å fastslå. Begge ble utgitt sammen med «Air norvégien» og de norske dansene sommeren 1897. I et brev til forlaget takket og kvitterte Halvorsen 27. august 1897 for et resthonorar på 200 kroner (EWH).*

«Élégie» og «Crépuscule» er ikke pretensiøse komposisjoner, men i likhet med mange av de fiolinminiaturene han hadde komponert i Helsingfors, er de – som det stod å lese i København-avisa *Dannebrog* – «skrevne med megen Smag og Elegance» (23/1 1899). «Élégie» omfatter bare 29 takter, og fiolinens melodi er gjennomgående bygd opp av de to rytmiske motivene som presenteres i t. 1 og 3 (→ ). Den kvantitative betoningen av andre taktslag i de to første taktene gir melodien et sarabandepreg, men dette motvirkes noe av at det akkordiske akkompagnementet til å begynne med består av gående 8-deler. Etter hvert tilsettes en del ekkoeffekter og strettoimitasjoner over fiolinens motiver. Harmonikken preges av en rekke forholdninger og forholdningskjeder som i kombinasjon med melodiens mange seufzer-figurer peker klart fram mot orkesterstykkene «Symfonisk Intermezzo» og «Élegi», som Halvorsen noen år seinere skrev til

* Etter trykkingen av *Verk 29–31* sommeren 1897 skulle det gå over et år før Halvorsen leverte flere av de verkene som etter avtalen skulle innfri forskuddet fra Wilhelm Hansen: Først høsten 1898, drøye to år etter at forskuddet var utbetalt, kunne han oversende manuskripter til *Mosaïque* og «Sarabande». Han mottok da de siste 400 kronene i resthonorar selv om forlaget verken hadde fått «Varde» eller Neupert-etyden (JH til WH 19/11 1898). Ekstragodtgjørelsen mer enn antyder at forleggeren var godt fornøyd med omsetningen av Halvorsens musikk i sin alminnelighet og «Bojarenes inntogsmarsj» og «Passacaglia» i særdeleshett.

Bjørnson-skuespillet *Kongen* (→ kap. 4.3). Ellers bidrar slike virkemidler naturlig nok til å gi stykket det vemodige preget som indikeres av tittelen.


«Crépuscule», som ble tilegnet vennen Frants Beyer, er et litt mer omfattende stykke i tredelt form. Innledningsvis presenteres et viktig triolmotiv i akkompagnementet, som i motsetning til i «Élégie» bringer selvstendige, tidvis nærmest kontrapunktiske kommentarer til fiolinens Ess-durmelodi (→ ). Midtpartiet (t. 29 ff.) går i g-moll og har et *misterioso*-preg som passer godt til stykkets tittel, som oversatt til norsk betyr «Tussmørke». Fiolinisten spiller en staccato-melodi med sordin i *pp*, og pianoet støtter med enkelte tonikaakkorder og tomme kvinter på dominantplanet. De metriske forholdene rundt melodien er interessante ved at innledningsfiguren fra t. 31 (med opptakt) gjentas i opptakt til tredje taktslag av t. 32 (→ ). Dette gir tilsynelatende en innledningsfrase på fem slag som går helt på tvers av den noterte tredelte taktarten. Enda mer mangetydig blir metrikken i t. 49 ff., der samme tema vender tilbake etter et modulerende mellomparti som slutter i Fiss-dur. Som det går gram av stjernene som er satt inn for å markere frasebegynnelsene (etter opptakt) i følgende noteeksempel, spiller pianoet en fri imitasjon av fiolinens i seg selv tvetydig organiserte melodi med ett og et halvt taktslags forsinkelse i forhold til denne:



Crépuscule (Verk 31 nr. 2), t. 49–51

Sommerhalvåret 1897 fikk Halvorsen utgitt ikke bare de omtalte fiolinstykkene (Verk 9 og 29–31), men også tre sanger med tittelen *Drei Lieder* på Wilhelm Hansens musikkforlag. Halvorsen undertegnet forlagskontrakten for dem i «Bergen, 4. juli 1896», like før han reiste til Berlin. Honoraret var 50 kroner pr sang, til sammen 150 kroner (EWH). *Drei Lieder* ble tilegnet Amalie Gmür-Harloff, som på en konsert i Bergen 27. august 1895 sang den første av dem, den for lengst komponerte «Sulamiths Sang på Bjergene» (Verk 11 nr. 1, → s. 236). De to andre sangene i heftet er «I Skogen» til tekst av Bjørnstjerne Bjørnson og «Dokka» til tekst av Arne Garborg (Verk 23).

«I Skogen» er et meget kort dikt av Bjørnson. Forfatteren skrev det i relativt ung alder, men diktet ble ifølge datteren Bergliot forlagt og først gjenfunnet da Karoline Bjørnson foretok en opprydding i mannens papirer i mars 1890. Bjørnson skal da ha sendt det til Bergliot som studerte i Paris, med ønske om at hun skulle finne noen til å tonesette det. Hun gav det til Fritz Delius, som tok ham på ordet (Carley 1980:60). Om Halvorsen ble oppmerksom på diktet gjennom Delius' sang eller fikk diktet av forfatteren eller Bergliot på Aulestad sommeren 1890 (→ s. 189), er uklart. Noen oppførelse av «I Skogen» er ikke registrert, så vi har ingen holdepunkter for å fastsette komposisjonstidspunktet mer nøyaktig.

Sangen er nærmest impresjonistisk i stilen og innledes med stadige vekslinger mellom g-moll- og C-durakkorder over en bevegelig, dobbelt orgelpunkt på tonene *c* og *g*. Resultatet er et mixolydisk preg som opprettholdes konsekvent gjennom hele sangen, også når grunntonen i en mellomfrase flyttes opp til subdominantplanet *f* (t.8–11). Ellers kan vi merke oss hvordan Halvorsen – kanskje for å understreke Bjørnsons tekst om skogen som «gir susende langsom besked» – skyter inn en ekstra takt som ekkovirkning i pianoet etter hver av sangerens totaktige fraser (→ ).

I 1930 gav Halvorsen ut en bearbeidet versjon, «Skogen», for mannskor med sangsolist (*Verke 171 nr.2*). Her er sangen transponert opp en stor ters til E mixolydisk, og frasene stokkes litt om ved at et par av de innskutte ekko-frasene fjernes og at den innledende frasen nå gjentas i det «subdominantiske» partiet, som dermed utvides med to takter. Halvorsen fokuserer på det klanglige ved å la det akkompagnerende koret synge med lukket munn (*con bocca chiusa*), en virkningsfull effekt som i enda større grad enn originalen får fram diktets betoning av skogens sus. Sangerens siste, oppdelte frase er dessuten – kanskje for bedre å gjenspeile skogen som «klager i vinden» – løftet opp så den toner ut oppe på kvinten *b* i stedet for nede på grunntonen *e*.

«Dokka» er ett av Arne Garborgs i alt 71 dikt fra syklusen *Haugtussa*, som kom ut i mai 1895 og ble en stor inspirasjonskilde for flere komponister. Således komponerte både Catharinus Elling og Edvard Grieg sine *Haugtussa*-sykluser kort etter utgivelsen. Halvorsens tonesetting av «Dokka» ble uroppført av Fredrikke Lund på Halvorsens konsert i Bergen 9.januar 1896 (→ s. 316) og må dermed ha blitt til i løpet av høsthalvåret 1895.

I Garborgs dikt er jeg-personen, «Veslemøy», gjeterjente på fjellet. Hun beror seg til bjellekua, «Dokka», når hun er ensom og «Graaten kjem i desse Dagar seine» (Garborg:60). I tråd med diktets naturromantikk innleder Halvorsen sin tonesetting med en åpen kvint dypt nede i bassen, og hele romansen domineres av stadig gjentatte akkordmønstre som tidvis dissonerer skarpt mot sangerens

melodistemme. Således er alle taktene 2–5 harmonisert med subdominant etterfulgt av tonika, en vending som dermed kommer fire ganger etter hverandre. Sangen har dansepreg og går i stilisert springar-takt, men Veslemøys vemodige sinnsstemning gjenspeiles i et svært moderat tempo ($\text{♩}=72$).

Mot slutten av sangen kan vi merke oss hvordan Halvorsen etter en modulasjon til a-moll i t.22 hopper tilbake til de innledende vekslingene mellom F-durs subdominant- og tonikaakkorder i t.23. I t.25 munner disse overraskende ut i en forminsket treklang fra *b* med tillagt liten septim (eller forkortet noneakkord). Funksjonen er i utgangspunktet vekseldominantisk, men ved å hoppe direkte til tonika gir Halvorsen avslutningen av «Dokka» et karakteristisk, lydisk preg som – i det minste hos lyttere som er fortrolige med norsk, nasjonalromantisk musikk – vil skape en umiskjennelig assosiasjon til norsk folkemusikk:

pp

på han Jon? Tenk - ja på han Jon.

Dokka (Verk 23 nr. 2), t. 22–26

Også i «Dokkas» midtparti (t.10–18, → noteeksempel neste side) bringer Halvorsen inn et norsk-klingende element ved å omforme melodiens innledende dreiefigur (→ ♪♯) til et stilisert lokkemotiv. Motivet gjentas stadig i forskjellige varianter og veksler mellom den noterte, tredelte taktarten i t.10 f. og 14 f. og hemiolrytme i t.12 f. og 16 f. Også her domineres harmonikken av stadig veksling mellom to akkorder, til å begynne med mellom andretrinnsakkord (Ss) med septim i bassen og forkortet dominantnoneakkord. Ved at forbindelsen ikke videreføres til tonika, men isoleres som en selvstendig akkordfølge i de fire taktene 10–13, viskes det funksjonsharmoniske preget ut, og inntrykket blir en bevegelig klangflate som ligger i fire takter. Dette tydelig Grieg-inspirerte, nærmest impresionistiske preget forsterkes ytterligere ved at t.10–13 blir sekvensert tonalt opp en ters i t.14–17. Resultatet blir en veksling mellom B-durtreklang med tillagt stor septim og g-molltreklang med tillagt liten septim. Dermed er hele midtpartiet harmonisert med biseptimakkorder:

3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen

t. 10

Ja ber - re du no fylg - jer

dolciss.

t. 13

her i li. Så

t. 16

er eg end - då in - kje reint å - lei - ne! Og kjæ - re

poco rit. tranq.

poco rit. tranq.

Dokka (Verk 23 nr. 2), t. 10–19

Også som komponist av instrumentalmusikk lot Halvorsen seg inspirere av Garborgs diktning, bl.a. i «Danse visionaire» (Verk 33). Det frittstående verket ble utgitt i to versjoner, én for fiolin og piano, én for fullt symfoniorkester med harpe som framtreddende instrument. Komposisjonen bærer den norske undertittelen «Måneskinsmøyarne», som viser direkte til et av diktene i *Haugtussa* (gjengitt side 419). I en episode i stykkets midtparti finner vi en helt tilsvarende bruk av klangflater som i «Dokka»; gjennom de fire taktene 61–64 ligger en h-molltreklang med tillagt liten septim som en bevegelig akkordflate. Unntakene *diss* og *c*, som i kombinasjon med akkordtonene *fiss* og *a* danner forminskete septimakkorder på første slag i t. 61 og 62, kan betraktes som forslagstoner som føres i halvtone-skritt ned til *d* og *b*, og på første slag av t. 63 benyttes tillagt stor sekst (*giss*) i

stedet for liten septim. Som i «Dokka» fungerer akkorden i utgangspunktet som Ss⁷ i hovedtonearten (her A-dur), men den behandles også her som selvstendig klang, og videreføringen i t.65–68 er – på nøyaktig samme måte som videreføringen i «Dokka» – utformet som en real sekvensering av de fire foregående opp en liten ters:



Danse visionaire (Verk 33), strykerstemmene i orkesterversjonen, t. 61–68

«Danse visionaire» ble uroppført av Halvorsen selv og Ernestine Losting ved en 17.mai-matiné i Bergen 1898. Han var da nylig vendt hjem etter å ha benyttet resten av 1896-stipendet fra Houens legat til en studiereise til København, Paris og London (→ kap.3.6). Fra London skrev han hjem til Annie 26.april: «Jeg var bange ikke pengene skulde rekke, og så hadde jeg en liden piece for violin som jeg solgte for 5 pund.» Han var nettopp blitt kjent med den lokale «Schefen for Forlæggerfirmaet Schott, [som] var meget elskværdig,» skrev han til Annie 22.april. Han la stolt til: «Da jeg rakte ham mit kort, kjendte han straks mit navn som han sagde havde en god klang her. Bojarerne var stående concertnummer.» Atter en gang var det Bojarernes Indtogsmarsch som banet veg for annen musikk av Halvorsen hos en kjent, internasjonal forlegger, nærmere bestemt B.Schott's Söhne, som hadde hovedkontor i Mainz i Tyskland. En lagerfortegnelse hos London-filialen, Schott & Co Ltd, viser at «Danse visionaire»^{*} forelå ferdig trykt for fiolin og piano 5.oktober 1898, og at den utsøkte orkesterversjonen, som ikke synes å ha vært oppført før Halvorsen selv dirigerte den ved en symfonikonsert i Kristiania 11.oktober 1903, var gått i trykken allerede 3.januar 1899 (AW til ØD).

* Språkkorrekturen kunne vært bedre i forlaget. Korrekt fransk ville vært «Danse visionaire» med to n-er, mens tilsvarende ord på norsk og engelsk skrives med én n.

Noen uker før Halvorsens London-besøk, da han nettopp hadde innledet studiereisen og befant seg «Ombord på [dampskipet] Lindholmen, ret ud for Jæderen den 29. [mars]», skrev han til Annie:

Det var med underlig blandede følelser jeg så Bergen forsvinde igåraftes. En vidunderlig følelse af frihed og mange vemodige følelser ved tanken på dig og Åse... Kl. 8 ringte klokken tilkvælds. Det gjorde sånt indtryk på mig at jeg bestemte mig for af dette motiv lave et lyrisk stykke. Her er svært få passagerer ombord, så jeg rår omtrent grunnen åleine. – Et piano er her også at hygge sig til. så jeg har det godt. Dette lille stykke begyndelse af en så lovende reise er akkurat som en *pp* paukevirvel ved begyndelsen af en symphonie.

Ettersom «Danse visionaire» var klar for utgivelse en knapp måned seinere, er det nærliggende å anta at Halvorsen gjorde alvor av øyeblikksinspirasjonen. Kanskje er det skipsklokkas klang som antydes i åpningen og slutten av stykket? I likhet med et av Griegs lyriske stykker, «Klokkeklang» (op.54 nr.6), er første og tredje takt bygd opp som en serie av parallelle kvinter:



Danse visionaire (Verke 33), versjon for fiolin og piano, t. 1–4

Klokkeklangen om bord på «Lindholmen» kan ha vært den umiddelbart utløsende faktoren for de harmonisk vage innledningstaktene i «Danse visionaire (Måneskinsmøyarne)», men det er verdt å merke seg at serien av kvintparalleller to ganger blir avbrutt av bukkehorn-inspirerte motiver (i orkesterversjonen blir det første spilt av obo, det andre av solo fiolin). Som helhet får innledningen dermed et resitativisk, mystisk preg med en pastoral koloritt som av mange tilhørere – både i Halvorsens samtid og seinere – vil oppleves som «norsk».* Den er uansett vel egnet til å gjenspeile stemningen i Arne Garborgs nattlige naturmystikk og skildring av Veslemøys drømmevisjon:

* Sarah Gutsche-Miller går inn på forholdet mellom det «pastorale» og det «nasjonale» i sin avhandling om Carl Nielsens symfonier, som ofte «are associated with the pastoral and have been equated with nationalism» (s. 35). Hun konkluderer entydig med at «evocations of nature and the pastoral need not be inherently nationalistic» (s. 35), men at det likevel har skjedd fordi det pastorale «became a part of his music, and this, because received by other Danes as being intrinsically Danish, has made the symphony national» (s. 79).

Maaneskinsmøyane
(Garborg:43 f.)

Jordi søv i sitt Vinterlin.

*Bjørki den unge, rimkvit og fin,
stend som i Sylvet skøri,
eller som bygd av Stjerneskin.*

Jordi søv i sin Vinterblund.

Maanen lyser paa Himilrund.

*Tusund av Diamantar
glimar um Grein i den frosne Lund.*

*Braakeveikt blenkjande, straalerein
bivrar den Glitring um Kvist og Grein.
Det er liksom Lunden livde,
straadd med Perlur og Glimestein.*

*Stirande inn i den sylvblaa Glans
Veslemøy stend utan Hugs og Sans;
daa ser ho med ein Gong Møyar,
kvite Møyar som gjeng i Dans.*

*Kvite Møyar som gjeng i Ring;
stille sviv dei i Stig og Sving.
Det er som ein Dans i Draumar
til Takt av stilslegt Sylvelokke-Kling.*

*Bygde er dei av Lufti blaa;
Kjolar av Maaneflor hev dei paa;
sauma med Stjernegliter,
løynande lett dei Barmar smaa'.*

*Haaret flyt i vallande Flaum
ned yvi Rygg som ein sylvgraa Straum.
Yvi dei bleike Vangar
Stjerne-Augo i stille Draum.*

*Aldri saag dei den varme Dag;
stilt det er i det Ungdomslag.
Stiut dei i Dansen smiler.
Kalde søv desse Andlits-Drag.*

*Lengi tryllt maa Veslemøy staa,
drøymd den Dansen stirande paa.
Daa nikkar dei som til Helsing.
Og kerv i Luft som ein Frostrøyke graa.*

Idet vi kan tenke oss at månestrålene i 4. og 5. strofe av diktet blir til ungjenter som danser for Veslemøy, setter i t. 9 et rytmisk distinkt tema, heretter kalt A, inn i $\frac{3}{8}$ -takt som en langsom vals eller ländler (→ noteeksempel neste side). Temaet går i d-moll og føres hovedsakelig i parallelle terser og sekster, til å begynne med over et tonalt stabiliserende, dobbelt orgelpunkt på grunntonen *d* og kvinten *a*, utformet som et bass-ostinat som beveger seg i 8-deler.

Når det seks-taktige A-temaet er presentert og repetert i t. 9–15, følger i t. 16–28 en B-del der det tematiske materialet til å begynne med er basert på A-temaet: De rytmiske motivene fra t. 9 og t. 11 bindes sammen med bindebue slik at melodien i t. 16–23 får et hemiolpreg på tvers av bassens stadig gående $\frac{3}{8}$ -grupperinger. Harmonisk skildrer Halvorsen den mystiske måneskinnsdansen med stadige akkordrykk i en grad han ikke hadde vært i nærheten av siden han skrev stemningsbildet «Abendstimmung» sju år tidligere (*Verk 7 nr. 6*, → s. 226): Etter at A-delen slutter på dominanten A-dur i t. 15, følger et tredjegrads mediantrykk direkte til c-moll, som innleder neste del B i t. 16. C-moll befestes ikke som ny tonika og kan – i lys av en tydelig dominantseptimakkord ved fraseslutt i t. 19 – retrospektivt tolkes som andretrinnsakkord (Ss) i B-dur. Før han kommer så langt, hopper Halvorsen imidlertid tilbake til A-dur i t. 18, noe som vanskelig kan tolkes som noe annet en reminisens fra t. 15. Akkorden kunne riktignok vært

3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen

Allegretto


The musical score is for a piece titled 'Danse visionaire' (Verke 33), version for violin and piano, measures 9–31. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is written for piano (pp) and includes dynamics such as *mf*, *f*, *p*, *dolce*, and *dolciss.*. It also includes tempo markings like *poco ritard.* and *mf a tempo*. The score is divided into four systems, with measure numbers t. 9, t. 16, t. 21, and t. 27 indicated at the beginning of each system.



Danse visionaire (Verke 33), versjon for fiolin (her notert som øverste stemme) og piano, t. 9–31

ledet direkte til B-dur som om den hadde inngått i en skuffende kadens i hovedtonearten d-moll, men i stedet følger i t. 19 et nytt mediantrykk til B-durs omtalte dominantseptim. Heller ikke t. 20 bringer noen oppløsning til tonika, snarere en «reversering» av den harmoniske kadensen til subdominantens variant, ess-moll. Uten at tonika noen gang er nådd, forsvinner dernest alle antydninger til B-dur: I t. 20–23 sekvenseres de fire foregående taktene realt opp en liten ters, slik at ess-moll videreføres til C-dur i t. 22 og Ass-dur med tillagt septim i t. 23. Heller ikke den blir videreført som dominant, men omtydes til «tysk» alterert vekseldominant i C-dur, hvis dominant med kvartsektstforholdning blir liggende i tre takter og oppløses til dominant med tillagt septim i t. 27. Oppløsningen til C-durs tonika

kommer imidlertid ikke: Også denne dominantseptimakkorden omtydes til «tysk» alterert vekseldominant, nå i H-dur, der B-delen munner ut i t. 31.

I hele H-durpartiet, som strekker seg over de fire taktene 28–31, skaper karakteristiske fraseringer på første slag i hver takt – to sammenbundne 16-deler der den andre er markert med staccato – et spesielt tydelig ländler-preg. Dette gjør det nærliggende å sammenlikne med tilsvarende ländler-inspirerte satser av østerrikske komponister som Schubert og – om vi sammenholder med den dristige akkordføringen i hele B-delen – Gustav Mahler. I den grad det overhodet kan være snakk om direkte inspirasjon, er det likevel mer nærliggende å tenke på langsomme valser av Johann Strauß d.y. og broren Eduard, hvis orkester Halvorsen opplevde i Berlin i 1896 (→ s. 391).

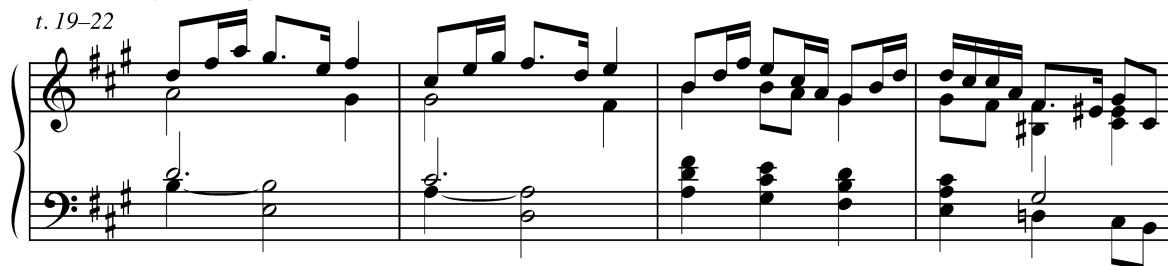
Etter at en variant av A-temaet har avrundet stykkets hoveddel i t. 33–44, følger i t. 45–88 et kontrastparti i A-dur, også dette med en indre tredeling der midtpartiet innledes av de før omtalte parallellførte klangflatene i t. 61 ff. (→ s. 417). Som ramme rundt benytter Halvorsen et sangbart *dolce*-tema, C, første gang i t. 45–60 (→ ). Om vi benytter Garborgs dikt «Maaneskinsmøyane» som rettesnor, er fokus nå flyttet bort fra dansen. Temaet kan snarere forstås som en karakteristikk av den drømmende Veslemøy-skikkelsen, som «lengi tryllt maa ... staa» (siste strofe i diktet, → side 419). I t. 49–53 skyter Halvorsen likevel inn et rytmisk livligere parti med underdeling av hvert taktslag, en effekt vi også har sett brukt i Norsk dans nr. 1 (→ s. 399). Ville han kanskje markere at de dansende måneskinnsmøyene fortsatt er til stede i bakgrunnen?

Andre takt av C-temaet (t. 46) innledes med en særpreget melodivending med 16-delssprang opp en kvint og ned igjen (→ ) og kan oppfattes som en reminisens av «ländler-motivet» fra t. 28. Motivet er viktig for oppbyggingen av C-temaet idet det ikke bare gjentas i t. 51 f., 58 og 60 og utvides til oktav i t. 48 og decim i t. 61 (→ s. 417), men også danner utgangspunkt for en kvintskritts-sekvens i t. 53–56. Som det går fram av noteeksemplet under, er sekvenser med liknende utforming å finne også i andre av Halvorsens komposisjoner, det være seg det tematisk meget nært beslektete karakterstykket «Veslemøys sang» (*Verk 35 nr. 4*) eller verk av en helt annen karakter, som triodelen av «Bojarernes indtogsmarsch». Spesielt slående er likheten mellom de gjengitte sekvensene i «Danse visionaire» og «Veslemøys sang»: Begge har tredelt metrum, går i om lag samme tempo, har samme toneart og benytter et melodisk motiv med kvint som rammeintervall. Kvinten er dessuten åpningsintervall i «Veslemøys sang» (→ ) , noe som – enten det er gjort bevisst eller ubevisst fra Halvorsens side – kunne friste til å betegne det som et slags ledemotiv for Veslemøy-skikkelsen. I så fall er dette en idé Halvorsen har utviklet retrospektivt, for «Veslemøys sang»,

3.5 Komposisjoner fra studieoppholdet i Berlin 1896 og de følgende tre år i Bergen

Veslemøys sang

t. 19–22



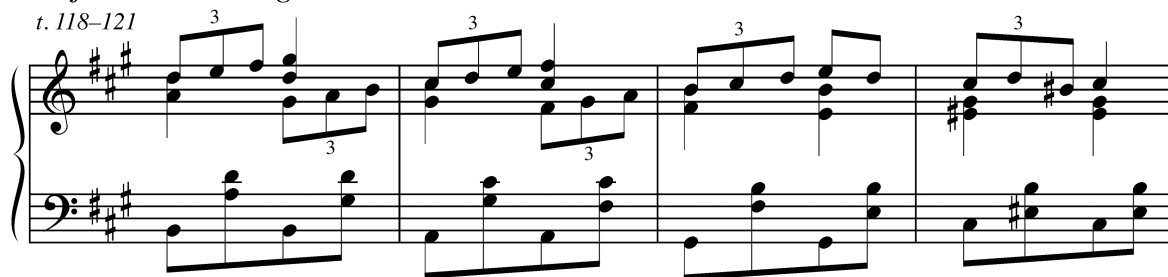
Måneskinsmøyarne

t. 53–56



Bojarernes indtogsmarsch

t. 118–121



Sekvenser i *Veslemøys sang* (Verk 35/4), *Danse visionaire* (Verk 33) og *Bojarernes indtogsmarsch* (Verk 15)

som inngår i suiten *Mosaïque* (Verk 35), er etter alt å dømme komponert under et sommerferieopphold på Os sør for Bergen noen måneder seinere.

Da Halvorsen 13.mai 1899 gav avskjedskonsert etter seks års virke i Bergen, framførte han både «Danse visionaire (Måneskinsmøyarne)» og «Veslemøys Sang». Sammen med et annet av stykkene i *Mosaïque*-suiten, «Scherzino (Spurven)», ble de – selv om de ikke ble utgitt som en enhet – oppført som en syklus: «3 stykker fra Garborgs *Haugtussa*». *Bergens Tidende* nevnte knapt nok stykkene i sin konsertkritikk, mens Vetlesen i *Bergens Aftenblad* gav dem følgende karakteristikk: «Æsthetisk fint og yndigt er Stemningen gjengiven i 'Maaneskinsmøyarne', dette vidunderlige Poem – og 'Scherzino' er ikke mindre anslaaende i sin Genre. 'Veslemøy' er mindre egenartet end de andre to, men meget vakker» (BAB 15/5). «Veslemøys sang» fortjener i høyeste grad karakteristikken «meget vakker», men Vetlesen var ikke i stand til å forutse at den snart skulle vise seg bli en av de mest avholdte norske fiolin-miniatyrer. Også utenlands vakte «Veslemøys Sang» gjenklang, bl.a. hos den kjente Leipzig-kritikeren Eugen Segnitz, som skrev: «An das Volkslied streift der sinnende, schwermütige 'Chant de Veslemöy' mit seiner ein-

fachen, herzgewinnenden Melodie, einem Abendliede intimsten Charakter wohl vergleichbar» (*MW* nr. 14, 27/3 1902:223).

Fiolinstykkets suksess kan i stor grad tilskrives den uttrykksfulle og vel avbalanserte kantenemelodien i *fiss*-moll, og kritikerne nevner få eller ingen andre elementer enn melodien og dens skjønnhet i sine omtaler av «Veslemøys Sang». Som den følgende analysen vil vise, er det likevel først gjennom sitt nærmest umerkelige samvirke med en bevisst uklar metrikk og en harmonisk disposisjon som beveger seg fra arkaiserende bruk av rene treklanger til en til dels krass, lineær dissonansbehandling, at melodien og dens spenningsutvikling løftes over det alminnelige. Nettopp den tvetydigheten som oppstår ved dette samspillet mellom musikalske elementer, gjør samtidig fiolinminiaturen svært godt egnet til å passe inn i samtidas forestilling om Garborgs tankefulle, synske fiksjonsfigur «Veslemøy». Det er mulig Halvorsen har hatt diktet «Veslemøy» spesielt i tankene, men stykket kan like gjerne ha vært ment som en generell karakteristikk av gjennomgangsfiguren i *Haugtussa*.

«Veslemøys sang» er bygd opp av to hoveddeler, hver på åtte takter. Begge spilles først *p* og repeteres i *pp*. Som det går fram av noteeksemplet under, utgjør frasene i første del en barform på 2+2+4 takter, og den første av dem, t. 1–2, består – etter det omtalte kvintspranget – av en trinnvis fallende melodibevegelse tilbake til grunntonen *fiss*. Melodien er utsmykket med et par dreiebevegelser, og to punkterte figurer lever den opp rytmisk. Det metriske bildet er litt tvetydig, da fraseringsbuene antyder en hemiol-gruppering som om det skulle vært $\frac{3}{2}$ -takt. Dette understøttes også av harmonikken, da kvartsekstakkorden i begynnelsen av

Veslemøys sang (Verk 35 nr. 4), versjon for fiolin og piano, t. 1–8


t.2 videreføres til subdominant og strengt tatt burde anses som tonika med kvint i bassen på ubetont taktslag. For øvrig er harmonikken enkel i de to første taktene, og Halvorsen benytter kun treklanger. Et visst modal preg oppstår ved molldominanten på andre taktslag i t.1 og dens videreføring til subdominant, begge som sekstakkorder (med kvintparallell i akkompagnementet). Ved fiolinens avfrasering i slutten av andre takt skaper pianoets gjennomgangstone, *e*, ikke bare rytmisk, men også harmonisk framdrift, idet den indikerer overgang til parallell-tonearten A-dur. Her kommer andre melodifrase inn i t.3–4, som en fri, melodisk sekvensering av t.1–2 opp en ters. Harmonikken er enkel også her, riktignok med en plagal inngang til tonearten, men med en klar kadensering til A-dur. Den uttrykksfulle D_7^{13} -akkorden på første taktslag av t.4 innvarsler samtidig en mer utstrakt bruk av mer komplekse akkordstrukturer i de påfølgende taktene.

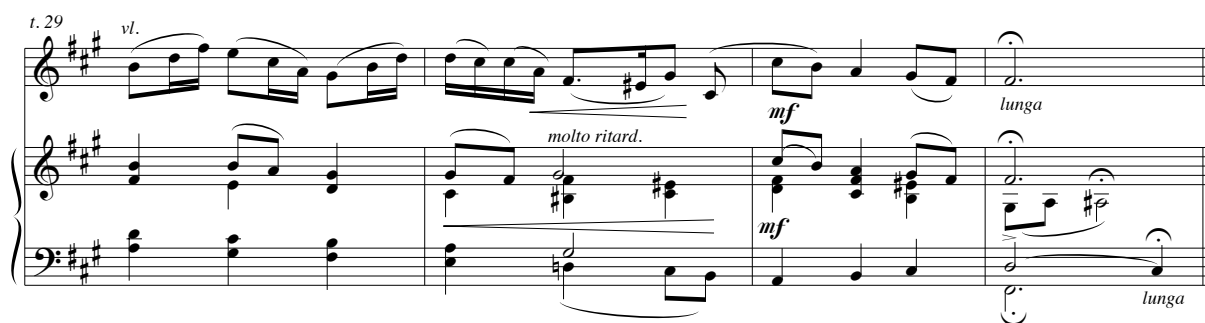
Den kromatiske gjennomgangstonen *eiss* skaper på tredje taktslag i t.4 en forstørret treklang som leder tilbake til hovedtonearten, fiss-moll, men ikke direkte til tonika: Selv om melodien i t.5 starter på femte skalatrinn, *eiss*, er tonen harmonisert med en septimakkord på 2. skalatrinn. Den danner dermed en kvartforholdning som dissonerer skarpt mot akkordens forminskede kvint, *d*. Dissonansen oppløses trinnvis ned til *b* allerede etter en 8-del, før tonen *a* på 2. taktslag – både i melodi og basslinje som går i motbevegelse – indikerer en tonika med ters i bassen. Siden tonen *d* ligger gjennom hele takten, er det imidlertid ikke snakk om tonika selv, men dens stedfortreder Ts, som har kvinten i bassen og dermed er temmelig ustabil. På tredje taktslag vender Halvorsen tilbake til en andretrinnsakkord med tillagt septim, nå i første omvendning. Dermed er det mest nærliggende å anse hele t.5 som en Ss^7 -flate med *a*-ene på andre taktslag som gjennomgangstener i motbevegelse.

Flatetenkningen med langsom harmonisk puls videreføres ved at *giss* blir liggende som akkordens grunntone også gjennom hele t.6. Klangen og funksjonen endres likevel ved at tersen og kvinten heves kromatisk til *biss* og *diss*, en dominantisering som signaliserer en modulasjon til dominanttonearten ciss-moll. Denne følger i t.7 samtidig med at melodien når sitt høydepunkt på tostrøken *giss*, og uttrykket intensiveres ved at tonen *a* klinger samtidig med ciss-moll-akkorden. Dissonansbehandlingen minner om den vi så i begynnelsen av frasen, og på samme måte som tonen *eiss* i t.5 føres *giss* trinnvis ned allerede på neste 8-del. Å analysere samklangene på første taktslag i t.7 som biseptimakkorder fra hhv. *a* og *fiss*, er mulig, men problematisk ut fra et funksjonsharmonisk ståsted, da basstonen *e* i så fall ville være hhv. kvint og septim i akkordene. Holder vi fast ved ciss-moll som ny grunntone, er det derfor mest nærliggende å betrakte akkorden som en tonika med ters i bassen. Den dissonerende seksten *a* blir da å

anse som forslagstone til *giss* på neste taktslag, mens tonen *fiss* på andre 8-del er en gjennomgangstone. I resten av t.7 ville vi – dersom bassen hadde vært *giss* begge de to siste taktslagene – hatt å gjøre med en dominantkvartsektstforholdning og dens oppløsning, i så fall en helt konvensjonell markering av modulasjonen til ciss-moll som følger i neste takt (med picardisk ters). Når basstonen på andre taktslag i stedet er *fiss*, en markant dissonans i forhold til ciss-molltreklingen i de øvrige stemmene, kan dette begrunnes lineært ved den er gjennomgangstone i en trinnvis stigende linje. På grunn av den heller langsomme bevegelsen i firedeler dveler basslinja likevel så lenge på fjerde skalatrinn at samklingen blir tvetydig og akkorden får et visst subdominantisk preg (selv om tersen mangler og septim og none er tillagt).

Som helhet får første hoveddel av «Veslemøys sang» en nærmest optimal spenningsutvikling ved at melodiens egen stigningskurve virker sammen med harmonikkens utvikling fra det enkle, nærmest arkaiske mot en mer avansert stil med mer lineært bestemt dissonansbehandling. Ved å la den harmoniske pulsen i t.5–8 være langsommere enn melodibevegelsen skaper Halvorsen – på en tilsvarende måte som i midtpartiet av «Air norvégien» (→ s. 404) – spenningsfylte dissonanser ikke bare mellom den underliggende akkorden og enkelte meloditoner, men også i forhold til selvstendiggjorte stemmebevegelser i akkompagnementet (f.eks. tonen *a* i begynnelsen av t.7).


En stigende sekvens i A-dur (→ ) anslår forbigående en lysere stemning i andre hoveddel av «Veslemøys sang», og etter to takter følger den omtalte kvintskrittssekvensen i t.19 (→ noteeksempel s. 422). I t.21 f. (gjentatt i t.29 f.) fortettes og intensiveres sekvensleddene ved hjelp av hemiolgruppering, en metrisk flertydighet som bidrar til å øke spenningsutviklingen på tross av den fallende melodibevegelsen:




Veslemøys sang (Verk 35 nr. 4), versjon for fiolin og piano, t. 29–32 (≈ t. 21–24)

Også harmonisk øker spenningen, dels ved at akkordene legges som sekundakkorder, altså med septim i bassen, dels ved at disse parallellføres trinnvis nedover: Ved å utelate annenhver akkord i kvintskrittfølgen videreføres h-moll med

liten septim direkte til A-dur med stor septim uten først å gå til E-dur, som – om det ikke var for at den falt på den ubetonte, andre 8-delen av t.29 (og t. 21) – kunne sies å være representert med kvartforholdning i bassen og tillagt liten septim og stor none i melodien. Tilsvarende omgås D-dur (med stor septim i melodien) på fjerde og Ciss-dur (med septim og liten none i melodien) på sjette 8-del av takten. Når hovedtonearten fiss-moll blir nådd i t.30 (og 22), er det således ikke som følge av noen klar kadens, og også fiss-mollakkorden er tilslørt med septim i bassen. I melodien kan vi merke oss den «norskklingende» vendingen *d–ciss–ciss–a–fiss*, som vi har kunnet påpeke i flere av Halvorsens tidlige komposisjoner (→ noteeksempel s. 197). Grunntonen *fiss* på andre taktslag er harmonisert med en uttrykksfull, fransk alterert vekseldominant som i kombinasjon med crescendo og kraftig ritardando forbereder en markant kadens til hovedtonearten. Fiss-moll følger i nest siste takt, men blir nok en gang tilslørt ved at Halvorsen siterer avslutningsformelen fra første hoveddel (t.7), nå transponert ned en kvint til hovedtonearten. Spenningen holdes ved like langt ut i sluttfermaten, da en liten sekst, *d*, blir liggende som lang forslagstone i «tenorstemmen» etter at «altstemmen» har nådd den picardiske tersen *aiss* via en kromatisk bevegelse. Karakteristisk nok for Halvorsen blir resultatet en forstørret treklang på andre taktslag. I tråd med den litterære Veslemøy-figurens skiftende, ambivalente følelser sørger han dermed for at den vakre melodiens sitrende, urolige undertone opprettholdes helt til siste slutt.

Den andre *Mosaïque*-satsen med inspirasjon fra *Haugtussa*, er «Scherzino (Spurven)». Stykkets innledende triolmotiv (→ ) kan nærmest beskrives som onomatopoetisk fuglemusikk, og som helhet har satsen har et friskt og inspirert scherzo-preg. I åpningsmotivets videreutvikling i t.11 ff. kan det riktignok innvendes at Halvorsen i litt for stor grad har benyttet kvintskrittssekvenser, og midtpartiets fraser er kortpustete med hyppig bruk av tilsynelatende umotiverte harmoniske rykk. Likevel må et slikt tonespråk kunne sies å passe ypperlig til å karakterisere en «Småsporv» som «gjeng i tunet».

Av de fem karakterstykkene som til sammen utgjør *Mosaïque*, ble *Haugtussa*-stykkene «Scherzino» og «Veslemøys sang» plassert som hhv. nr. tre og fire. Som femte og siste sats følger «Fête nuptiale rustique», der vi bak den franske tittelen finner en bruremarsj av umiskjennelig «norsk» valør. Åpningsmotivet (→ ) kan minne om den kjente «Bjørnsons bruremarsj», og i flere partier benytter Halvorsen den for hardingfelas så karakteristiske bruken av tostemmighet basert på vekselbordun (→ s. 235). Mest konsekvent gjennomført er dette i t.142 ff., der de

løse strengene bytter på å være liggetone, vekselvis d' og a' i t.142–145 og 150–153, d' i t.156 f. og e'' i t.154 f. (samt i t.146–149, men der må e'' spilles på a-strengen:





Fête nuptial rustique (Verke 35 nr. 5), t. 142–157, fiolinstemmen

Et tilsvarende parti i t.20 ff. ($\rightarrow \text{♪ ♪}$) er transponert ned en kvart i forhold til noteeksemplet, slik at a , e' og b' blir borduntoner. For å få til imitasjonen av vekselbordunspillet må fiolinisten dermed benytte dobbeltgrep, slik vi også har sett Halvorsen gjøre i Helsingfors-verket «Capriccio» (\rightarrow s. 236). Som kontrast til imitasjonen av norsk slåttemusikk setter et d-mollparti med virtuose triolfigurasjoner inn i t. 57 ff. ($\rightarrow \text{♪ ♪}$). Stykket inneholder også en mer lyrisk preget kontrastdel som utmerker seg med en synkopert B-durmelodi (t. 85 ff., $\rightarrow \text{♪ ♪}$). Som helhet er dette lengste og avsluttende stykket i *Mosaïque*-suiten bygd opp som en slags rondo, og de svært skiftende stemninger i temaene gjør den både variert og spennende både fra et utøver- og et tilhørerperspektiv. Som navnet indikerer, kan det samme også sies om suiten som helhet. Enkeltsatsenes innbyrdes vekslende karakter var ett av flere trekk som ble berømmet i den nevnte verkomptalen av Eugen Segnitz:


Von gleich bedeutendem Werthe wie die Variationen [Sarabande, *Verke* 36, \rightarrow s. 326] ist auch der Inhalt der unter dem Gesamttitel «*Mosaïque*» veröffentlichten Stücke für Violine und Pianoforte, welche beiden Spielern die gleichen und sehr dankbaren Aufgaben stellen... Die hier angezeigten Stücke von Halvorsen sind sehr empfehlenswert, denn ihr Schöpfer weiss sich in denselben nicht allein behaglich mitzutheilen, sondern vermag, unterstützt von starker, erfinderischer Kraft und ausgesprochenem Schönheitsgefühl, auf die Dauer zu fesseln und zu interessiren, sodass man immer aufs Neue gern zu seinen reizvollen Gaben zurückkehren wird (*MW* nr. 14, 27/3 1902:223).

Om vi ser nærmere på organiseringen av *Mosaïque*-suitens fem satser, er det påfallende at de tre stykkene som på ulike måter kan gi assosiasjoner til noe «norsk», er plassert til slutt. De første to satsene har mer generelle, stemningsskapende titler: «Intermezzo Oriental» og «Entr'acte». Som navnet inikerer, er «Entr'acte» en stilsikkert utformet «pausemusikk» med fine enkeltepisoder som byr på avveksling for lytterne og utfordringer for fiolinisten, ikke minst i det mer drama-

tisk pregete midtpartiet i t. 41 ff. (→ ). Helhetsinntrykket trekkes likevel ned av at åpningstemaet er bygd opp som en fallende skalalinje utsmykket av dreiebevegelser. Med en mer spennende harmonikk og videreføring kunne dette vært vellykket, men i «Entr'acte» består alle de første 15 taktene av heller forutsigbar viderespining i sekvenser (→ ) , noe som gir temaet et uttværet og – i negativ forstand – «salongmessig» preg. Når frasene etter hvert føres i imitasjon mellom instrumentalistene, blir temaets svake sider snarere framhevet enn motvirket.

Både tittelen *Mosaïque* og undertittelen «*Suite de morceaux caractéristiques*» antyder at det – i motsetning til Halvorsens første suite i g-moll fra 1890 (*Verk 5*, → s. 205) – *ikke* dreier seg om et verk som nærmer seg fiolinsonaten i formen. Med sin heller tilfeldige sammensetting av enkeltstykker har Halvorsen tvert imot lagt verket sjanger-messig nært opp til de seks stemningsbildene fra 1890–91 (*Verk 7*, → s. 223). Dette er tydelig allerede i første sats, som ikke på noen måte nærmer seg sonatsatsformen og dessuten har fått tittelen «Intermezzo oriental». Ved å la et «intermezzo» innlede et større verk markerer Halvorsen klart at satsen ikke skal fungere som «mellomspill», men som frittstående karakterstykke, slik vi finner betegnelsen brukt hos flere komponister i hans samtid (ikke minst i Brahms' pianostykker op. 116–119) og også i flere seinere satser av Halvorsen selv (bl.a. *Verk 91* og *102*). Segnitz var spesielt begeistret for dette stykket, som han satte langt over de fleste liknende forsøk innen sjangeren:

«Intermezzo oriental» führt uns in des Tondichters Gedankenkreis in überraschender Weise ein und unterscheidet sich in sehr vortheilhafter und gewinnender Weise von den Stücken ähnlichen Genres, die oft den Genuss durch melodische Monotonie und manirierte Harmonisirung erschweren. Halvorsen bringt in letzterer Beziehung viel Interessantes, bewegt sich indessen immer auf dem Boden einer durchaus gesunden Empfindung (*MW* nr. 14, 27/3 1902:223).

En nærmere karakteristikk av åpningssatsen får vi gjennom tilføyelsen «oriental», som i likhet med *Vasantasena*-musikken reflekterer en eksotiserende stil der musikken farges gjennom bruk av skalatyper og melodibevegelser som avviker fra den sentraleuropeiske tradisjonen. En viktig inspirasjonskilde til «Intermezzo oriental» var utvilsomt Halvorsens besøk på den store koloniutstillingen i Berlin sommeren 1896, og vi kan ikke utelukke at satsen inneholder reminisenser av den orientalske ballettscenen han hadde skissert da (→ s. 381). For øvrig er de teknikkene Halvorsen har benyttet for å skape et orientalsk-virkende tonespråk i «Intermezzo oriental» (→ ) , det være seg arabesk-liknende ornamentikk (t. 23 og 66) eller skalaer som sigøynermoll (t. 6 f. og 22 f.), dorisk (t. 67 f.) og moll med hevet 6. og 7. trinn i fallende melodikk (t. 66) – helt overensstemmende med dem vi i kapittel 3.4 har sett brukt i *Vasantasena*.

3.6 Store feststunder, men også tilbakeslag og frustrasjon mot slutten av Bergens-perioden

Som vi allerede har vært inne på, ble Halvorsen til sitt Tysklands-opphold 1896 innvilget et stipend på 1500 kroner fra Houens Legat (→ s. 387). Etter tre års utfordrende, men slitsomt virke i Bergen følte han et sterkt behov for forandring. I sin stipendsøknad, datert 3. mars 1896, skrev han således:

I de sidste 3 år har jeg virket som dirigent ved «Harmoniens» symfoniconcerter i Bergen. Mit arbejde her har under tildels mislige omstendigheder (mangelfuldt orkester m.m.) dog efterhånden vundet publikums tilslutning i en grad som aldrig før, ligesom jeg tror at min virksomhed som orkesterdirigent i Bergen har havt ikke ringe kulturel betydning for musiklivet.

Efter 3 års arbejde i den anstrengende og ansvarsfulde stilling som leder af musiklivet i Bergen føler jeg nu trang til at komme ud. For det første for at gjøre mig bekendt med de nyeste ting på instrumental- og korværkers område. For det andet for som violinist og komponist at høste nye erfaringer...

Da min økonomiske stilling er af den beskaffenhed at jeg ikke på egen hånd kan reise ud, og jeg aldrig før har havt nogen offentlig understøttelse når undtages en liden portion af Schæffers legat, tillader jeg mig nu at ansøge den ærede komite om et af stipendierne.

Halvorsens stilling i Bergen var ikke bare anstrengende og underbetalt, men også direkte usikker. Som privatdrevet teater uten offentlig støtte var Den Nationale Scene slett ingen trygg og stabil arbeidsgiver for sin kapellmester. Teateret førte – som Hans Wiers-Jenssen har uttrykt det – «en tilværelse saa usikker, at man mere en én gang, naar portene lukkedes ved en sæsons avslutning, ikke visste om de skulle aabnes igjen for aktører eller for skifterettens folk» (Wiers-Jenssen 1924:100). Vi har tidligere vært inne på at musikerne måtte finne seg i lønnsreduksjoner vinteren 1894 (→ s. 286), og to år seinere, like før Halvorsen sendte stipendsøknaden, vurderte styret den økonomiske situasjonen foran neste sesong som enda dårligere. Derfor garderte det seg ved å treffe følgende drastiske vedtak: «Hr. Halvorsen opsiges foreløbigt» (*DNSprot* 25/2 1896). På samme tid la Halvorsen siste hånd på musikken til *Vasantasena*, og det var kanskje musikkens andel i stykkets store suksess som fikk styret til å ombestemme seg. I møte-referatet fra 24. april 1896 heter det i alle fall:

Kapelmester Halvorsen besluttet reengageret for næste Sæson paa tidligere Gagevilkaar, dog med Forbehold, at han assisterer uden Godtgjørelse ved Tilstelninger, der afholdes til Indtægt for den nationale Scene, samt at der eventuelt foretages Forandring i Orkestrets Sammensætning og i de Betingelser, under hvilke Kapelmesteren nu indstuderer Sangstykker.

Halvorsen beholdt dermed kapellmesterstillingen, men måtte fra da av forplikte seg til å stille opp gratis ved 17.mai-matineer og liknende konserter som tidligere var blitt honorert særskilt.

Harmonien, som Halvorsen seinere beskrev som «en saare ærværdig gammel Forening, som mange Gange har skrantet» (*Mbl* 24/3 1907), var heller ikke noen trygg arbeidsplass for sin dirigent, for selskapets garantifond sikret ikke orkesterdriften lenger enn til 1897 (→ s. 304). Heldigvis lyktes det ildsjeler å få samlet inn midler til «Foreningen til Støtte for Harmonien» (*Hprot* 1898–99, Berg og Mosby:266), som fram til 1899 gav selskapet en årlig støtte på 1200–1400 kroner. Likevel kunne ingen pengeinnsamling hindre at Halvorsen stadig måtte slite med et mangelfullt besatt orkester, og byens konsertpublikum, som til å begynne med hadde lyttet andektig når han dirigerte (→ s. 285), fikk etter hvert et mer blasert forhold til det han foretok seg. Et leserinnlegg signert «z.» i *Bergens Tidende* 20. januar 1896 illustrerer godt hva slags konsertkultur Halvorsen hadde å stri med i Harmonien, noe som ble ytterligere forsterket av at konsertene den sesongen ble holdt i Sigvart Askers varietélokale «Eldorado»:

Ved sidste Harmonikoncert viste sig endel Ubehageligheder, som Direktionen maa sørge for at fjerne. Først og fremst maa Varieté-opvarterne sættes under den strenge Kontrol. Som nu er Tilfældet, bliver man gjentagende forstyrret i sin Musiknydelse ved Støj fra Buffeten og fra de enkelte Opvartere.

Det fire måneder lange oppholdet i Berlin, Bayreuth og København påfølgende sommer og høst ble en høyst velkommen vitamininnsprøyting for Halvorsen. Vel hjemme i Bergen igjen skrev han til søsteren Marie 1.november 1896: «Ja nu skal jeg til at streve her da. Jeg håber det skal gå lettere nu da jeg kjender mig meget oplivet.» Hans gikk på med friskt mot og åpnet Harmoni-sesongen med å dirigere Beethovens *Eroica*-symfoni allerede to uker etter (14/11 1896). Forholdene tatt i betraktning ble det en stor suksess: «Trods sine Brister, f.Ex. i de for hornene saa delikate og fordringsfulde Partier, maatte man glæde sig over det meget dygtige, friske og tiltalende, som ogsaa kom frem,» framholdt Vetlesen i *Bergens Aftenblad*, og *Bergens Tidende* var «forvisset om» at «baade Dirigent og Orkesterpersonalet i det kommende Aar vil arbejde med Flid og Energi» (16/11).

Halvorsens kanskje mest ambisiøse plan for sesongen 1896–97 var å oppføre Carl Maria von Webers scenemusikk til «Preciosa», som består av i alt 12 nummer for orkester, resitator, sopransolist og blandet kor. Under ledelse av Gustav Mahler ble det omfattende verket framført to ganger i Leipzig-operaen under Halvorsens studietid i byen (→ kronologi:121), men ideen om å oppføre det i Harmonien må han ha fått under oppholdet i København, der Joachim Andersen dirigerte verket ved sesongens første «Palæ-Koncert» 18.oktober 1896 (program-

hefte i KBK). For å ha et stort nok kor til rådighet averterte Halvorsen etter «damer og herrer, der ønsker at medvirke» (BT 5/11), men responsen ble dessverre for liten, og den storslåtte planen måtte skrinlegges. Som helhet tyder avisenes kritikker likevel på at sesongen 1896–97 ble Halvorsens mest vellykte som Harmoniens dirigent, og konsertene fikk gjennomgående karakteristikk som «i enhver Henseende særdeles vellykket» (BAT 15/2 1897). Ved den andre konserten (15/12), da bl.a. Selmers «Scène funèbre» og Halvorsens egen «Hymne til Brahma» fra *Vasantasena* stod på programet, vitnet «det hyppige Bifald, der faldt efter ethvert Numer, ... om Anerkjendelse af den talentfulde Musikers Dirigentvirksomhed» (BT 16/12). Men heller ikke dette året, da Harmonien igjen holdt sine konserter i Logens Festsal, var den bergenske tilhørerskaren like oppmerksom. Anmelderen i *Bergens Annonce-Tidende*, signaturen «-t. -r.», fant således grunn til å «anmode enkelte af Publikum, som har den slemme Vane at rasle med Bon-bonposers etc. under spillet for Fremtiden at henlægge dette til Pauserne, da det virker i allerhøieste Grad generende». En annen anmelder, signaturen «m.» i *Bergens Aftenblad*, fant det dessuten «forskrækkeligt, hvor trægt vort Publikum er, naar det gjælder at give 'smeldende' Udtryk for Tilfredshet». Sesongens siste konsert ble betegnet som «en brilliant Slutning paa den Række gennem nydelsesrige Koncert-Aftener Harmonien iaar har givet Bergens Publikum», og Halvorsen fikk anmelderens «opriktige Tak for det udmærkede Arbeide, han har lagt i at gjøre disse Konserter til første Rangs» («-t. -r.» i BAT 12/4 1897).

Etter at konsertsesongen var brakt vel i havn, fulgte halvannen måned med jevnlige forestillinger med Planquettes operette *Corneilles Klokker* ved Den Nationale Scene fram til 28.mai (→ s. 290), og deretter kunne Halvorsen unne seg en lang, velfortjent sommerferie. Opprinnelig hadde han planlagt å besøke søsteren Marie i Ådalen, men ettersom Annie igjen var høygravid, nøyde de seg med et opphold i landlige omgivelser på Os like sør for Bergen. Et brev fra Annie til Marie, datert 1.juli 1897, gir oss et lite innblikk i hvordan Halvorsen benyttet feriedagene til å kople fullstendig av fra den hektiske kapellmester-tilværelsen:

Som Du ved saa bor vi nu her ude paa Os, en 2 timers jernbanefart fra Bergens by, et riktig deiligt sted, hvor vi har det store salte havet lige ind paa os. Her er saa vidunderlig skjønt, Halvor[sen] trives ganske fram i frå godt her, han gjør den ene vellykkede fisketur efter den anden, skyder og maler og komponerer jo ogsaa en del, saa han synes han lever et *ideelt* liv herude... Vi har været herude i hele 6 uger, tiden gaar saa rasende fort synes jeg, og blir her til den 26.–28. Juli, da maa vi ind til Byen, for theaterets skyld, som begynder den 4. august og ikke mindst for min skyld da.*

* Annie siktet til den forestående fødselen, men barnet overlevde ikke. Først etter at de flyttet til Kristiania i 1899 fikk de i rask rekkefølge sønnen Rolf i 1900 og datteren Nina i 1901. Yngstemann Stein ble ikke født før i 1909.

Etter den vellykte sesongen 1896–97 begynte det å butte litt imot for Harmonien høsten 1897, delvis fordi orkesteret ble stadig tynnere besatt. Siden Lucie Rauscher hadde forlatt byen og nestoren Carl Rabe døde i mai 1897 (*BAb* 18/5), var det bare fem musikere igjen i førstefiolingruppa. *Bergens Aftenblad* appellerte forgjeves til tidligere medvirkende amatører om igjen å delta i orkesteret og påpekte: «5 er ikke meget, selv om der blandt dem er Kræfter som Fru Schøning, Hr. Sig. Lie og Hr. Ad. Hansen» (14/11 1897). Halvorsen gjorde likevel det beste ut av situasjonen. Ved sesongens første konsert dirigerte han Haydns «Paukeslagssymfoni», sitt eget «Rabnabryllaup uti Kraakjalund» og Massenets *Scènes pittoresques*. *Revyens* kritikersignatur «Caliban» roste den «dygtige Dirigent, der mere og mere manifesterer sig som det bergenske Musiklivs solide, bærende Kraft..., [og] indvandt en rig Applaus for det helt igjennem vellykkede Orkesterprogram», men påpekte: «En Smule mere Vivasitet kunde dog neppe skade» (23/10 1897). Også de neste orkesterkonsertene gikk rimelig bra, og Vetlesen skrev følgende om oppførelsen av Saint-Saëns' *Suite algérienne* 22. januar:

Den er vanskelig, rytmisk ikke mindre end teknisk, hvert eneste Instrument har nok at paase, og de har alle sine sterkt exponerede Steder, der er af afgjørende Betydning for Virkningen af det hele. Hertil kommer Musikens fremmedartede, «barbariske» Karakter. For et Orkester med ikke større Anledning til Samspill end vort blir følgende Udførelsen en slem Opgave, men som ikke destomindre løstes respektabelt (*BAb* 24/1 1898).

Til tross for den store innsatsen var det ikke til å komme fra at Harmoniens orkester var nede i en bølgedal. Kritikkenes strømmet sjelden over av superlativer, men nøyde seg gjennomgående med å karakterisere innsatsen som «respektabel» og «anerkjendelsesverdige». Halvorsen måtte slite mer enn før for å oppnå noenlunde tilfredsstillende musikalske resultater, og til Grieg skrev han 4. mars 1898: «For Harmonien spøger det næste år».

Om Harmonien slet i motbakke, var Halvorsens musikalske arbeidsforhold ved Den Nationale Scene enda verre. Her var jo musikken i utgangspunktet bare en biting på linje med kulissene. Halvorsen, som hadde klart å trollbinde teaterets publikum ved sin ankomst til Bergen (→ s. 285), hadde tydeligvis mistet nyhetens interesse, og musikken fungerte igjen stort sett som neglisjert bakgrunnsmusikk for teatergjengernes private samtaler. Unntakene var faktisk så sjeldne at de kunne bli omtalt i pressen, som i *Bergens Tidende* 24. mars 1898: «Orchesteret, der nyder kun altfor liden Opmærksomhed, tiltvang sig igaar Stilhed hos det ellers meget og højt talende Abonnementspublikum. Det fik rikeligt Bifald for sine Præstationer.»

Heller ikke Halvorsens egne konserter som fiolinsolist 10. og 12. februar 1898 ble suksesser, i hvert fall ikke økonomisk. Publikumstilstrømmingen var så elendig at kritikersignaturen «—c.—» betegnet det som «en Skam af vor Bys Publikum, at det ikke gider støtte vore egne saa fremragende Kunstnere» (*BAT* 11/2 1898), som «skal resikere Tab til Gjengjæld for sit velvillige Arbeide» (*BAT* 14/2 1898). Mens Halvorsen året før hadde kunnet «glæde sig ved et udmærket Besøg» (*BAb* 5/4 1897), skrev han motløst til Grieg 4. mars 1898:

Har givet 2 egne koncerter. Den sidste indbragte mig 75 øre, den 1^{ste} ca 100 kr. Organist Eriksen er Dagens helt, han tjente 1000 kr. på 2 koncerter. Jeg føler mig mange gange som den rene Dreyfuss på djævløen. Jeg vil foresten ikke plage dig med privatelendigheder...

Det er tydelig at Halvorsen etter nærmere fem sesonger i Bergen hadde mistet det meste av den gløden og entusiasmen han hadde brakt med seg til byen da han gikk til dirigentoppgaven. At han anså det daglige arbeidet som leder av byens musikkliv som lite tilfredsstillende i lengden, går også fram av mismodige ytringer i neste brev til Grieg, datert 14. mars:

Imorgen er jeg 34 år allerede. Har netop afsluttet mit 33te, med en miserabel blæserprøve, og skal nu til at sætte sangene i *Kjærlighedens komedie* i musik. De skal være færdig til imorgen, honorar Kr. 10, som går til kul og ved. Nei, nu ikke flere småstadsnyheder.

Kjærlighedens Komedie hadde premiere 20. mars ved Den Nationale Scenes festforestilling i anledning av Ibsens 70-årsdag, men de sangene Halvorsen her fortalte om – det være seg egne komposisjoner eller arrangementer av andres –, er neppe bevart. Fra Nationaltheatrets arkiv stammer imidlertid to mindre sanger som ble brukt ved en oppsetning av *Kjærlighedens Komedie* høsten 1905 (*Verk* 68). Det kan ikke utelukkes at disse skriver seg fra Bergens-forestillingene i 1898.

Reise til Kristiania, København, Paris og London våren 1898

Våren 1898 fikk Halvorsen et kjærkomment avbrekk fra den daglige tralten i Bergen. Broren Rolf og en bekjent av ham, grosserer Knudsen i Kristiania, skulle på forretningsreise til Paris og London, og Knudsen inviterte Halvorsen med på reisen. Han ble naturligvis fyr og flamme over tilbudet og skrev til Grieg 14. mars:

Jeg skal en liden trip til udlandet, – Paris og London – og be'r Dig i den anledning velvilligst om et par *gode råd*. Hvis det på nogen mulig måde kunde la' sig gjøre, vilde jeg uhyre gjerne gjøre en liden «spurt» derude i verdensbyerne. Dette kan kun ské, hvis Du vilde give mig et velvilligt spark i min noget tunge agterdel. Tænk Dig, jeg er «inviteret» til denne tur af en Xniaven – Grosserer Knudsen –, og går omkring i det rene glædedilerium. Har fået 6 ugers permission ved theateret. 400 kr har jeg igjen af mit stipendium, som jeg ved denne anledning agter at benytte på bedste måde.

3.6 Store feststunder, men også tilbakeslag og frustrasjon mot slutten av Bergens-perioden

Johannes Wolf, som jeg kjender lidt – har assisteret ham i Bachs dobbeltconcert [5/4 1894] – tænkte jeg kanskje kunde være mig behjælpelig med at få anbragt mig, spillende eller dirigerende i en eller anden «Hall» under publikums stormende ovationer.

Halvorsen var selvsagt altfor optimistisk når det gjaldt mulighetene til å få innpass i de store verdensbyenes musikkliv. I sitt svarbrev, skrevet i Leipzig fem dager seinere, mente Grieg at ønskedrømmene om plutselig suksess i utlandet måtte skyldes «et Anfald af Rejseglyde-Delirium» og påpekte at slike opptredener måtte planlegges «et halvt, ja et helt År iforvejen, hvis man da er heldig». Grieg visste hva han snakket om, ettersom han og Nina nylig hadde turnert i England, der de sågar var blitt innkalt til dronning Victoria for å opptre sammen med nettopp Johannes Wolff, som da var bosatt i London (EG til FB 10/12 1897). Selv om Grieg gav Halvorsen noen navn å henvende seg til ved siden av Wolff, trodde han seg ikke i stand «tilat forrette Heksemestertjeneste» og fant det «formelig rørende» at Halvorsen trodde på «sådanne Naiviteter» (EG til JH 19/3 1898).

Den 28. mars forlot Halvorsen Bergen med dampskipet «Lindholmen» (JH til AH 29/3, sitert s. 418), som to døgn seinere ankom Kristiania. Her han ble et par dager for å besøke venner og kjente som Ludvig Müller og Martin Knutzen, men «hovedattraksjonen» var broren Rolfs nye moteforretning «Silkehuset», som var «noget af det eleganteste og smukkeste» han hadde sett (JH til AH 31/3). Hovedstaden viste seg ikke fra sin beste side under besøket, og Halvorsen skrev hjem: «Kristiania imponerer mig ikke. Trikken finere i Bergen. Frygtelig sølet i gaderne, lave skidne huse, en os af Dampkjøkken og kogende asfalt over hele Karl Johan» (JH til AH 31/3). Den 1. april benyttet han anledningen til å hilse på slektninger i Drammen, før han sammen med broren Rolf og grosserer Knudsen satte kursen for København om kvelden 2. april.

I København oppsøkte Halvorsen Margrethe Petersen, som nylig hadde vært sangsolist med Harmonien (16/10 1897), og Joachim Andersen, som hadde oppført *Vasantasena*-suiten halvannet år før (→ s. 381). I nærvær av forleggeren Wilhelm Hansen sang Petersen noen av hans sanger, mens Andersen fikk sitt orkester til å spille gjennom «Rabnabryllaup uti Kraakjalund» (*Verke* 8). Wilhelm Hansen ble så begeistret for dette strykerarrangementet, som var utgitt av Warmuth i Kristiania, at han bad Halvorsen om å arrangere «et par norske folkeviser for strygere til ham» (JH til AH 20/4). Det synes likevel ikke som om Halvorsen oppfylte dette ønsket.

Noen dager seinere kom de tre nordmennene fram til Paris, der de tok inn på Grand Hotel. Endelig hadde det lyktes Halvorsen å komme til den byen han

så lenge hadde drømt om og også planlagt å reise til (→ s. 189). Førsteintrykket var blendende:

Sidder på Boulevard des Capusines i strålende solskin og er aldeles betagen. Noget så henrivende har jeg aldrig oplevet... Et yrende liv, elegante damer, militær af de forskjellige våbenarter i glimrende uniformer, men dårlige i beina. Den store opera ligger vis a vis og imponerer mig vældig. Så ren modsat af Berlin er der over Paris en air af noget vist tindrende og skinnende, at selv en sådan patriot som jeg kunde tænke mig at leve her (JH til AH 7/4).

I løpet av knappe to uker i Paris overvar Halvorsen og reisefellene bl.a. Shakespeares *Othello* (7/4), Gounods opera *Faust* (11/4) og Wagners opera *Meistersinger*. Som «motvekt» gikk de også for å høre visesangeren Yvette Guilbert. Dessuten fikk Halvorsen «af direktionen for Conservatoriet ... påhøre undervisningen i de forskjellige Klasser» (JH til HL 25/5), noe han fant «meget intresant» (JH til AH 17/4). Den 17.april, som var hans siste dag i Paris, oppsummerte han sine inntrykk i et brev hjem til Annie:

Sidste dag i Paris. Sidder i en liden restaurant ved Champs-Elysées i strålende sol – træerne fuldt udsprungne. Tusinder af elegante ekvipager ruller forbi. Stæren kvadrer rundt om i alle træer. Franske soldater i brogede uniformer. Over det hele en glæde og jubel som virker vidunderlig. Jeg kan godt forstå at de franske komponister har vanskelig for at skrive i moll og ligeledes at det store publikum bryr sig fanden om Ibsen. Wagners *Meistersinger* havde de lakeret op på Parisermanér. Jeg vilde dog i længden befinde mig som en tosk i ferskvand her. Jeg er glad ved at være norsk.

Akkurat som ved forrige utenlandsopphold i Berlin to år før (→ s. 392) ble Halvorsen grepet av en sterk fedrelandslengsel under oppholdet i Paris. Om han ikke akkurat savnet Bergens musikkliv, så han fram til sommerens muligheter for friluftsliv i norsk natur:

Norge står for mig som det herligste land i Verden. Hvilken velsignet mangel på kultur, og hvor lykkelig vi lever der. Her er der Pragt og som modvegt en elendighed som vi ikke kjænder. Jeg giver hele Louvre og Versailles for en sommernat på Bjørnefjorden (JH til AH 12/4).

Den 18.april gikk turen videre til London, der de tre reisekameratene så Shakespeares *Kjøbmanden i Venedig* med skuespillerne Henry Irving og Ellen Terry i Lyceumteateret dagen etter. Mens Paris i det store og hele synes å ha svart til Halvorsens forventninger, fikk han et heller dårlig inntrykk av London, som han noen år før hadde sett seg ut som springbrett for en eventuell internasjonal fiolinistkarriere (→ s. 168):

London kan efter min mening gå og legge sig ved siden af Paris. Det er vist bare «Bussines» her. Tågen ligger tyk over husene. Alle de livlige råb og gestus som er eget for Pariserne – et eneste allegro i alle taktarter – har her veget pladsen for et fantasi-løst moderato (JH til AH 19/4).

Storbyen viste seg fra sin mest trøstesløse side, og Halvorsens egen tilværelse i London var sterkt preget av ensomhet og mismot, særlig etter at broren Rolf og grosserer Knudsen reiste hjem 22. april:

Jeg er så ulykkelig i dag, har en så sår længsel efter jer begge at jeg hværken kan være ude eller inde. Du ved ikke hvad det vil sige for en natur som min at være alene i en by som denne. Nu er det snart aften, og imorges fulgte jeg K. og Rolf på stationen. Tænk om jeg var hjemme igjen og hørte Aases glade latter. Jeg er så fortvivlet i dag, så alene. Bor nu i 5te etage i værelse no. 521, her er 700 hundre! Om jeg fik en million om året vilde jeg ikke være her, ikke engang for et halvt aar! [Johannes] Wolff som jeg besøgte idag var ikke hjemme. Heller ikke [Narcisco] Vert som Grieg har anbefalet mig til... Havde et brevkort fra [Karl] Johannessen som har det bra i Leicester. Nei, jeg ved ikke mer hvad jeg skal skrive om. Længter så sårt efter brev fra dig, bare et par ord... Jeg har spillet 3 timer idag i den røde trøien min og får vel op igjen. Håber jeg ikke er så trist imorgen, min elskede, kjæreste Annie (JH til AH 22/4).

Som Grieg hadde forutsett, var det ikke så liketil å dukke opp uanmeldt i verdens største by med håp om å få spille eller dirigere i «en eller anden 'Hall' under publikums stormende ovationer» (→ s. 434). Helt uten lyspunkter ble London-oppholdet likevel ikke. Da Halvorsen kontaktet London-avdelingen av forleggerfirmaet Schott, fikk han solgt forlagsrettighetene til sin nykomponerte «Danse visionaire» (*Verke* 33, → s. 417) for 5 pund, tilsvarende 90 norske kroner (JH til AH 26/4). «Sjefen ... var meget elskværdig,» skrev han til Annie 22. april: «Da jeg rakte ham mit kort, kjendte han straks mit navn som han sagde havde en god klang her. Bojarerne var stående concertnummer.» Forleggeren gav ham også konsertbilletter, bl.a. til Queen's Hall 26. april, da hans kjenning fra Bayreuth, Felix Mottl, dirigerte. «Var han end ikke åndfuld, så var han dog robust og energisk,» mente Halvorsen (JH til AH 26/4). Omsider lyktes det ham også å få tak i fiolinist-kollegaen Johannes Wolff (JH til AH 17/4), som samme år «i London spillede en Violinkomposition af Halvorsen» (*Afp* 26/6 / *BAb* 30/6), sannsynligvis «Air norvégien», som var tilegnet ham. Ved en populærkonsert hadde også dirigenten Henry Wood nylig oppført et Halvorsen-verk i London, nærmere bestemt *Vasantasena*-suiten (→ s. 382). Etter å ha vært til stede ved en av Woods konserter og funnet orkesteret «udmærket» (JH til AH 24/4) bestemte Halvorsen seg for å oppsøke ham. Hjemme hos Wood ble han møtt av hans forlovede, den russiske prinsessen og sangeren Olga Ouroussoff:

Har idag været på visit hos Mr. Wood (som opførte Wasantasena), og denne visit vil jeg beskrive for dig. Da jeg havde leveret mit kort, blev jeg vist ind i venteværelset. Da jeg havde sat der en stund, kom der en høi mørk dame ind til mig og sa'e: «Schubolevitsch maschma russioski?» (eller noget lignende). «Njet, njet,» sa jeg, for jeg kan sige nei på russisk, ser Du. Så sa hun: «Parlez vous française?» sa hun; «non madame!» sa jeg. «L'Anglaise?» sa hun. «There you are,» sa jeg. «I am the Fancy

[fiancée] of Mr. Wood,» sa hun, «og skulde fungere som tolk da jeg formodet I talte russisk i Norge». Det kan man kalde kundskab. Hun var forresten helt fra Odessa. Tilslut kom da Wood ind. Han var over al måde venlig og forekommende. Var charmeret over Vasantasena, som han snart skal opføre igjen. Bojarene er «very popular» her, sa han. Han opførte den for 3 år siden første gang. Imorgen skal jeg spille Passacaglian for ham sammen med Londons «very finest» bratschist (JH til AH 26/4).

Under besøket hos Wood ble Halvorsen forespeilet «mulig engagement for solo til høsten», noe som fikk ham til å bli en uke kortere enn planlagt for fortsatt å ha «lidt permission tilgode» (JH til AH 26/4). I London viste det seg dessuten å være «skrækkelig dyrt at leve», og det var neppe med tungt hjerte at han 30. april entret en båt som brakte ham direkte hjem til Bergen, der han ankom 2. mai.

Harmonien hadde holdt sesongens siste konsert allerede før Halvorsens avreise, og også teatersesongen var på det nærmeste over. Til gjengjeld hadde han andre begivenheter å se fram mot. I pinsen var han fellesdirigent i sin egen «Varde» ved det store sangerstevnet i Kristiansand (→ s. 338). Her holdt han og Sigurd Lie også en egen duokonsert, bl.a. med «Passacaglia» på programmet. Dette skulle bli den siste gangen de to kom til å spille sammen (→ 1/6 1898). Hovedfokus for Halvorsen i denne perioden var likevel de begivenhetene som fant sted i slutten av juni, da Bergen var åsted for Norges til da største musikkfest.

Musikkfesten i Bergen sommeren 1898

Sommeren 1898 skulle det i Nygårdsparken i Bergen arrangeres en internasjonal utstilling for fiskeri kombinert med en nasjonal utstilling for kunst, håndverk, industri og landbruk. Det var den til da største utstilling på norsk jord, og det reiste seg tidlig røster for at musikklivet samtidig burde benytte anledningen til å arrangere en nasjonal musikkfest i Bergen. Både musikkfesten og dens på mange måter ulykksalige forhistorie er grundig belyst tidligere, framfor alle av Øystein Gaukstad (Grieg 1957:161–172), Finn Benestad (bl.a. Benestad 1961:34–37) og Hanna de Vries Stavland (1998), men Halvorsens rolle i forberedelsene til og gjennomføringen av arrangementet er bare marginalt behandlet. Hans opptreden i forberedelsene til musikkfesten – ikke minst i forhold til sin en gang så gode venn og støttespiller Iver Holter – er en viktig forutsetning for å forstå det intrigespillet som møtte ham i Kristiania da han året etter søkte stillingen som kapellmester ved Nationaltheatret.

Det var som kjent Edvard Grieg som tok initiativet til musikkfesten, i hvert fall offisielt (Benestad 1961:34), idet han og utstillingens generalsekretær, museumsdirektør Johan Bøgh, innkalte til et sonderingsmøte som fant sted

28. september (Stavland 1998:11). «Vor wenigen Tagen hatte ich in Bergen eine Sitzung, in welcher von einem norwegischem Musikfest während der internationalen Ausstellung in Bergen nächsten Sommer phantasirt wurde,» skrev han til sin nederlandske venn Julius Röntgen 2.oktober 1897. Skipsmegler Joachim Grieg, som var Grieg-brødrenes tremenning og i en årrekke hadde vært sentralt medlem av styret for Den Nationale Scene, stilte seg i spissen for en arrangementskomite som skulle være bindeledd til komiteen for Bergens-utstillingen. Ved siden av Joachim Grieg bestod komiteen av sangeren Ingolf Schjøtt, Harmoniens styremedlem Emil Jessen og en «engere Musikerkomite» som ved siden av Edvard Grieg bestod av Halvorsen, Frants Beyer og Edwards bror John Grieg (EG til FB 4/2 1898).

I løpet av høsten utredet og løste komiteen (i første rekke Joachim Grieg) de praktiske og økonomiske sidene ved å arrangere en musikkfest, og i midten av desember 1897 hadde den klart å reise den nødvendige garantikapitalen på 30000 kroner (Berg & Mosby:268, IH til EG 18/12). Det var «inden kommiteens medlemmer samlet eller tegnet Kr. 6000», mens Sundt og Gade, Halvorsens gamle velyndere (→ s. 132), «tegnet seg for en noget rummeligere sum» (JH til IH u.d.). Tett oppunder jul 1897 ble det ført forhandlinger med utstillingskomiteen om å reise en midlertidig musikkhall ved Marineholmen i utkanten av Nygårdsparken (IH til EG 18/12).

Mens de praktiske og økonomiske problemene til tross for en del skjær i sjøen løste seg i løpet av de siste ukene av 1897, ble det skarp strid om hvilket orkester som skulle engasjeres til konsertene, et spørsmål som holdt på å torpedere hele musikkfesten. Mange følte det naturlig å engasjere et norsk orkester til en norsk musikkfest, men Harmonien var ikke godt nok besatt til å kunne gi en tilfredsstillende utførelse av et utvalg representative verk av norske komponister. I stedet ble det besluttet å undersøke mulighetene for at Musikforeningen i Kristiania kunne danne kjernen i et stort, norsk festivalorkester. På gjennomreise i hovedstaden kontaktet Grieg i begynnelsen av oktober Iver Holter for å forhøre seg om mulighetene for et eventuelt engasjement av orkesteret og diskutere hvilke verk som ville være aktuelle å oppføre ved en eventuell musikkfest (EG til IH 10/10). Problemet med henvendelsen til Holter var at Grieg i det nevnte brevet til Röntgen 2.oktober ikke bare hadde orientert om planene for musikkfesten, men også «ganz confidentiel» bedt ham om å sondere mulighetene for å engasjere Concertgebouw-orkesteret fra Amsterdam, som Grieg kjente fra flere konserter i Nederland vinteren før (Stavland 1994:81 f.). Han karakteriserte det som «et af Europas første Orkestre» (EG til JG 25/12), som kunne gi «norske Toneværker ... den muligst fullendte Udførelse» (EG til FB 4/2 1898). Ledelsen

for Amsterdam-orkesteret var positivt innstilt til å medvirke, men ville gjerne ha et økonomisk overslag fra Grieg (JR til EG 7/10), som skrev tilbake til Röntgen 17.oktober:

Von einem pekuniären Vorschlag meinerseits kann nicht die Rede sein. Dazu habe ich kein Mandat, auch würde sich das Comité einen solchen Vorschlag nicht erlauben. Ich wünschte nur Privatissimo die Bedingungen zu wissen, um möglichenfalls Etwas für die Sache thätig sein zu können. Du begreifst wohl, dass wenn wir auf keine Schwierigkeiten mit dem norwegischen Orchester stossen, sind wir darauf angewiesen, dieses zu nehmen. Da dieses aber, so wie die norwegischen Verhältnisse und der norwegische Nationalcharacter nun einmal ist, gar wohl denkbar ist, so möchte ich dann für diesen Fall sogleich ein anderes Orchester engagiren können.

Av Edvard Griegs videre brevveksling med Joachim Grieg, Iver Holter og Frants Beyer går det klart fram at han fra første stund primært ville engasjere det nederlandske orkesteret, men kviet seg for å utbasunere dette offentlig. Selv om han i sin forespørsel til Röntgen hadde poengtert at «det i de norske orkestere [er] så mange tyskere, at spørsmålet om eksekutørenes nasjonalitet tør være tvilsomt nok» (EG til JR 2/10), fryktet han reaksjoner fra det han anså som sjåvinistisk hold – med god grunn, skulle det vise seg. Derfor ønsket han at det «ligeoverfor Offentligheden» skulle se ut som om han helst hadde «villet ha norsk Orkester» (EG til IH 10/10). Grieg spekulerte øyensynlig i at det ville by på for mange praktiske vanskeligheter å få samlet musikerne i den løst sammensatte Musikforeningen midt på sommeren, og heller ikke Halvorsen hadde noen tro på «at musikerne ... vilde opgi sine mere lønnede sommerengagements for musikfestens skyld» (JH til IH u.d. [des. 1897]). Som Kristiania-orkesterets dirigent var Holter naturlig nok av stikk motsatt oppfatning og mente at de «i det længste [måtte] holde på Norge» (IH til EG 13/11). Han klarerte permisjon for de orkestermedlemmene som var militærmusikere (IH til EG 18/12) og gikk med liv og sjel inn for å sikre seg musikernes tilslutning. Et avisinnlegg av musikernes hovedtalsmann, Gustav Lange, gjør det klart at konkurransen med et utenlandsk orkester var av vesentlig betydning for at de faktisk betraktet det som en æressak og nasjonal oppgave å opptre ved musikkfesten:

Vistnok vilde Turen, økonomisk set, neppe være attraaværdig; mange, der havde Sommerengagement, vilde vel nærmest tabe derpaa. Men dels interesserede man sig sterkt for Sagen, dels syntes man, det vilde være for galt, om det Rygte, der var i Cirkulation – Muligheden af at anvende et hollandsk Orkester – skulde blive til Virkelighed (*Afp* 15/2 1898 / Benestad 1961:34 f.).

Halvorsens manglende optimisme når det gjaldt engasjementet av Musikforeningen, ble av Holter oppfattet som en ren mistenkeliggjøring (IH til EG 18/12). Det en gang så gode personlige forholdet dem imellom var blitt temmelig

kjølige etter at Halvorsen ble dirigent i Bergen. Det kan synes som om Holter av frykt for konkurranse forsøkte å ignorere sin tidligere protesje og nære samarbeidspartner i størst mulig grad: Han lot være å besvare anmodninger fra Halvorsen om å få opptre som solist med Musikforeningen i Kristiania (JH til IH 2/5 og 6/9 1894). Da Halvorsen søkte stipend i 1896 og som tidligere bad Holter om en anbefaling, fikk han til svar at «det kan der ikke være tale om,» da han måtte «ansees at være 'færdig'» (sitert av JH i brev til EG 18/12 1895). Under den nordiske musikkfesten i Stockholm 1897, der Holter hadde hovedansvaret for den norske delen av programmet, var Halvorsen ikke representert i det hele tatt (NMF:135–139), selv om Grieg hadde foreslått å sette passacagliaen på programmet (EG til IH 10/4 1897). Som vi skal komme tilbake til, var Holter heller ikke noe videre stemt for Griegs forslag om å sette Halvorsens *Vasantasena*-suite på programmet ved musikkfesten i Bergen (EG til JH 27/2 1898). Halvorsens kommentar til dette var kort, men megetsigende: «At Holter helst forbigår mig og mit i taushed overraskede mig ikke, for det har han gjort de sidste 8 aar» (JH til EG 4/3 1898). I et brev til Grieg 18. desember 1897 hevdet Holter at han «så ofte dertil har været anledning har gjort det lille jeg kunde gjøre for ham», men dette står ikke til troende. I samme brev avgav han følgende utgytelser om Halvorsen:

Den, der i dette [forberedelsene til musikkfesten] spiler en mig uforståelig rolle, er Halvorsen. Han synes næsten ved denne leilighed at kombinere en Ole [Olsen] – Haarklousk taktik. At han ikke er mig bevågen, har jeg længe mærket, uden at jeg kan forklare mig årsagen... Men at han nu forsøger at mistænkeliggjøre ikke blot mig, men musikerne herinde – noget jeg både direkte og indirekte har mærket – er efter min mening både lumpent og dumt. Jeg forstår heller ikke hans stilling til komiteen deroppe; jeg må jo svare på ligt og uligt af spørgsmål, hvad jeg selvfølgelig meget gjerne gjør. Men han måtte dog kunne gjøre noget han også. Nu «Schwam darüber».

Holters formodning om at Halvorsen nærmest skulle ha boikottet forberedelsene til musikkfesten, ble straks tilbakevist av Grieg:

Hvad Halvorsen angår, tror jeg heldigvis, at Du rent tar Fejl. Men, – han er efter min Mening et helt upraktisk og uorganisatorisk anlagt Naturel. Derfor er det vel, Du må svare på ligt og uligt af Spørgsmål fra Komiteen (EG til IH 25/12).

Hva slags arbeidsfordeling var det egentlig ment å skulle være mellom Grieg, Holter og Halvorsen? Kildematerialet gir ikke noe entydig svar, da alle avtaler var muntlige (EG til FB 27/3 1898), og mye av kommunikasjonen under forberedelsene til musikkfesten foregikk pr. telegram. Joachim Grieg la i begynnelsen av november fram et utkast til sirkulære der det het at Edvard Grieg skulle «påtage sig Ordningen af den musikalske Del», men sistnevnte ville moderere formuleringen idet han påpekte at «Holter har lovet at påtage sig Hovedsagen og Halvorsen

også en Del» (EG til JG 8/11 1897). Dette tyder på at Halvorsens gjøremål egentlig ikke var ment å skulle være særlig omfattende i forhold til Holters. Uansett hva Holter måtte hevde, er det dokumentert at Halvorsen i alle fall skjøttet én oppgave i forberedelsene av musikkfesten: Å undersøke mulighetene for å komplettere Musikforeningens orkester med «brugbare Kræfter» i Bergen og finne ut hva dette ville koste (JH til JG u.d.). Ved siden av såkalte «Amatører som John Grieg, Fru [Caroline] Schöning o.s.v.», som ville stille opp gratis (JH til IH u.d. [des. 1897]), anbefalte han i alt 13 Bergens-strykere som «verdige» til medvirkning, noe som ville gi en merutgift på 536 kroner. For å nå målet om et representativt norsk orkester på 100 musikere måtte det til en kostnad av 300 kroner i tillegg skaffes seks strykere utenbys fra (JH til JG u.d.). Dersom Holter hadde rett i at Halvorsen ikke viste den helt store entusiasmen under dette arbeidet, skyldes det formodentlig dels det fra før anstrengte forholdet dem imellom, dels at Halvorsen var farget av Griegs ønske om å engasjere Concertgebouw-orkesteret og derfor betraktet arbeidet med å skrape sammen et norsk orkester som den skinnmanøveren og reserveløsningen Grieg hadde ment det skulle være. De aktuelle Halvorsen-brevene er ikke datert, så vi kan ikke utelukke at Halvorsens arbeid ble utført etter at Holter framførte sine beklagelser til Grieg 18. desember.

På neste trinn i utviklingen av orkesterspørsmålet var det ikke Holter, men Grieg som skulle komme til å ergre seg mest over Halvorsen og resten av musikkomiteen i Bergen. For å kunne beslutte bygging av en musikkhall til arrangementet, var komiteen nødt til å få avklart orkesterspørsmålet. Dermed tok den den mildt sagt forhastete beslutningen om å foreta et endelig engasjement av Musikforeningens orkester, som i «Møde 3die Juledag [27/12 1897] undertegnede Kontrakt med Bergenskomitéen om at medvirke» (GL i *Afp* 15/2 1898 / Benestad 1961:35). Grieg ble «syg af Ærgrelse», som han uttrykte det i et brev til Joachim Grieg 6. januar 1898, men i realiteten hadde han egne ytringer å takke. Allerede 10. oktober hadde han meddelt Holter at han og Johan Svendsen i København var blitt «enig om, at hvis *et fuldstændigt* norsk Orkester *uden Vanskeligheder* stiller sig til Disposition, kan vi ikke et Øjeblikk være itvivl om at vælge dette». Den 26. oktober gjentok han overfor Holter at det bare kunne bli snakk om å engasjere nederlenderne «hvis Samlingen af *alle* de bedste norske Kræfter ikke skulle lade sig gjøre,» og ikke nok med det: Like før avgjørelsen om å engasjere Musikforeningen ble tatt, hadde komiteformann Joachim Grieg mottatt følgende linjer fra Edvard Grieg, som oppholdt seg i London etter å ha avsluttet en to måneders konsertturné i England:

3.6 Store feststunder, men også tilbakeslag og frustrasjon mot slutten av Bergens-perioden

Festen synes altså sikkert *pekuniært* men kan ikke ansees sikkert, førend Orkester-spørsmålet er afgjort. Herom må De snarest konferere telegrafisk med Holter. Mit Ønske, som jeg tror at have betroet Dem, *straks* at engagere Amsterdamerne, der havde stillet sig så utrolig imødekommende, har altså ikke kunnet opfyldes. Og nu er det nok forsent. Af et idag fra Amsterdam modtaget Brev ser jeg, at Orkestret netop har modtaget et meget fordelagtigt Tilbud netop i de Dage, hvor Musikfesten afholdes, som det højst sandsynlig reflekterer på. Og Ret gjør det i, ikke at vente længer på så utaknemlige Mennesker, som vi i dette Punkt har vist os at være. De bør vistnok foreslå for Holter *sidste Dage af Juni og første Dage af Juli...*

Overhovedet: Når Holter tar sig af Sagen, som han har lovet, så er den i gode Hænder, thi han er såre samvittighedsfuld og ikke mindre omtænksom (EG til JG 16/12 1897).

Dette kan vanskelig tolkes på noen annen måte enn at Grieg hadde gitt opp håpet om Concertgebouw-orkesteret og derfor rådet komiteen til å ta imot tilbudet fra Kristiania. Lille julaften kom han imidlertid til Amsterdam for å tilbringe juledagene hos Röntgen (EG til IH 25/12, EG til JG 25/12), som i ettertid har fortalt at hans norske gjest benyttet tida «til travle forhandlinger med styret for Concertgebouw-orkesteret» (Stavland 1994:89). Selv om Willem Hutschenruyter, orkesterets intendant, ikke kunne gi ham et definitivt svar før 17.januar 1898 (Stavland 1999:36), må Grieg ha fått en klar forståelse av at nederlenderne etter all sannsynlighet likevel kunne medvirke ved musikkfesten. At dette sågar ville kunne skje under økonomisk svært fordelaktige vilkår for musikkfesten, meddelte han i brev til Joachim Grieg og Iver Holter 1.juledag (sannsynligvis også pr telegram), men med datidas post- og telekommunikasjoner kom beskjeden tydeligvis ikke fram i tide. Holter, som allerede før jul hadde foreslått at han, Grieg og Halvorsen skulle møtes i København rundt årsskiftet for å «konferere muntlig ... og slå alting med hensyn på program etc. så nogenlunde og betids fast» (IH til EG 18/12 1897), må sies å ha truffet spikeren på hodet med følgende bemerkning i sitt neste brev til Grieg: «Når her skal telegraferes og skrives og divideres på tre forskjellige kanter, går det skidt» (IH til EG 30/12 1897).

Den videre utviklingen i orkesterspørsmålet vinteren 1897–98 levner ikke mye ære til noen av partene. Allerede 25.desember stilte Grieg i realiteten «kabinettspørsmål» i det nevnte brevet til Joachim Grieg:

Der er ... en ren Jammer, at De ikke nu, mens jeg endnu har Kortene på Hånden, telegraferer til mig: Engager Hollænderne. Når jeg ikke engang kan sætte dette igjennem, tvivler jeg overhovedet på at kunne sætte noget, Musikfesten angående, igjennem og det forekommer mig da rigtigst, at overlade Festen til Holter og de øvrige Herrer Chauvinister og trække mig personlig tilbage itide. Jeg kan ikke opholde Hollænderne ind i det nye År og telegraferer dem derfor idag, at jeg må vide Resultatet før d. 31^{te}.

Kort etter, 30. desember, hadde musikkomiteen møte med hovedkomiteen for Bergens-utstillingen, der det ifølge møtereferatet ble vedtatt «at avslutte Kontrakt om Bygning af en Musikhal med Siddepladse for 2000 Tilhørere og med et Podium for 100 Orchestervedlemmer og 400 Sangere». Følgende klausul var imidlertid knyttet til vedtaket:

Til ovenstaaende Fuldmagt ... knyttedes det Forbehold at Kontrakten kun maatte afsluttes forsaavidt som det fra den nedsatte Musikkomité var bragt paa det Rene at Orchester var engageret under Herr Edvard Griegs Tilslutning. Under denne sidste Forudsætning bemyndigedes Musikkomiteen bestaaende af dHrr John Grieg, Frants Beyer, Halvorsen, [Ingolf] Schjøtt, [Emil] Jessen og Joachim Grieg til at engagere Christiania Orchester ved Herr Kapelmester Holter samt til at træffe yderligere Forføininger for efter Konference med Edv Grieg og Holter at tilveiebringe de øvrige instrumenter og vokale Kræfter der maatte tiltrænges (Musikkomiteens møtereferat 30/12 1897).

Vedtaket betydde i realiteten at det ikke kunne bli noen musikkfest uten at Grieg godkjente den allerede inngåtte kontrakten med Kristiania-musikerne, men det gjorde han så menn ikke. I et langt brev til Joachim Grieg skrev han fra Leipzig 8. januar 1898:

Jeg kan kun sige, at alle Vanskeligheder synes mig hidrøre fra, at Komiteen i Bergen, mig uafvidende, gennem Fuldmagt til Holter, har bundet Kristiania Orkester... Jeg skal altså, som netop telegraferet, blive stående, hvis jeg får telegrafisk Fuldmagt, forsøge engagere Hollænderne på den meget plausible Pasus at disse faktisk blir billigere.

Halvorsen og de andre i musikkomiteen var nå stilt mellom barken og veden, og den endelige avgjørelsen ble utsatt. Til Holter telegraferte de at den inngåtte avtalen foreløpig måtte stilles i bero (ifølge IH til EG 30/12 1897), og Joachim Grieg undersøkte de praktiske mulighetene for og de endelige kostnadene ved å engasjere Concertgebouw-orkesteret (EG til IH 8/1, EG til JG 8/1). Edvard Griegs argument om at nederlenderne ble billigere enn det norske orkesteret, viste seg å slå til, dels takket være «stor Imødekommenhed fra det hollandske Dampskibsselskabets Side», dels fordi de «vilde besørge Musikfesten afholdt paa kortere Tid» (GL i *Afp* 15/2/ Benestad 1961:35).

Etter at Grieg hadde fått endelig tilsagn om Amsterdam-orkesterets medvirking (Stavland 1999:36), sendte komiteen 19. januar telegram til Holter og Kristiania-musikerne, der den «bad om at faa frie Hænder, da den kun har Valget mellem Hollænderne eller Festens Opgivelse, hvilket sidste ikke maatte skje af Hensyn til Udstillingen» (GL i *Afp* 15/2/ Benestad 1961:35). Kristiania-musikerne holdt straks et møte om saken og skrev meget skuffet tilbake til Bergen «at hvis Komitéen finder, at Hensynet til Budgettet, Tiden, Hollænderne og Udstillingen veier mere end Hensynet til truffen Aftale med norske Musikere,

gives den frie Hænder». Musikerne uttrykte samtidig «sin Beklagelse og Misbilligelse over, at der tænkes anvendt et utenlandsk Orkester, naar et indenlandsk kunde erholdes» (GL i *Afp* 15/2/ Benestad 1961:35). Joachim Grieg refererte uttalelsen i et telegram til Edvard Grieg 21. januar og forsøkte en siste gang å få tremenningen til å ombestemme seg: «Skulde De ikke under disse Omstændigheder endnu kunne bestemme Dem for et norsk Orchester?» (Stavland 1998:14). Edvard Grieg reagerte med raseri (EG til JS 8/2) og mente argumentasjonen mente lå på «et så tarveligt Niveau, man kalde det Chauvinisme, eller hvad man vil», at han av alle krefter ville «gjøre Front mod det både privat og offentlig» (EG til FB 4/2).

Det var likevel Kristiania-musikernes første innvending, spørsmålet om det nye tilbudet skulle veie mer en «Hensynet til truffen Aftale», som gjorde «Situationen uholdbar for Komiteen» (EG til IH 25/1). Vanlig rettskaffenhet tilsa at den var «forpligtet til at respektere de gennem Holter med Xnia Orchester indledede Underhandlinger», som juristen Beyer uttrykte det i ett av flere mislykte forsøk på å forklare komiteens handlemåte for Grieg (sitert av EG i brev til FB 27/3). Dermed hadde komiteen ikke noe annet valg enn å gå av, og til Grieg sendte den følgende kategoriske telegram: «Musikfesten opgivet, Komiteen opløst» (sitert av EG til IH 25/1). Som Holter hadde påpekt i et brev til Grieg allerede 12.januar, ville det utvilsomt vært riktigst av komiteen å trekke seg før saken hadde utviklet seg så langt. Det er likevel forståelig at den i det lengste forsøkte å ta hensyn til den ubøyelige Grieg, som hadde krav på respekt både som Norges mest kjente komponist, som initiativtaker til musikkfesten og – for de flestes vedkommende – som nær venn eller slektning.

Komiteens beslutning var den eneste måten den kunne løse floken på for sin egen del, men den betydde slett ikke at musikkfesten ble avlyst. Den mest sentrale personen i arbeidet med å planlegge Bergens-utstillingen var direktøren for Vestlandske Kunstindustrimuseum, Johan Bøgh, som fra første stund var den som forhandlet med musikkomiteen om musikkfestens stilling i forhold til resten av utstillingen (→ s. 437, se også IH til EG 13/11 1897, EG til JG 16/12 1897). Levende kulturinteressert som han var hele sitt liv – bl.a. som drivende kraft ved gjenopprettelsen av Den Nationale Scene i 1876 (der han også var teatersjef våren 1880 og 1881–84) og tekstforfatter til leilighetssanger av bl.a. Grieg og Halvorsen (*Verk* 26 og 32) –, var ikke Bøgh den som satt med hendene i fanget da han skjønnte at musikkfesten var i fare. Han sørget ganske enkelt for å få dannet en ny musikkomite og telegraferte til Grieg allerede 22. januar (Stavland 1998:14) at den nye komiteen gav ham i «Opdrag at engagere Hollænderne» (sitert av EG til IH 25/1).

Det var boktrykker og forlagsbokhandler John Grieg, Joachim Griegs bror, som nå tok over formannsvervet og sørget for at Edvard Grieg fikk det nøyaktig som han ville både med orkesteret og repertoaret. I den nye komiteen satt også bl.a. Stortingets lagtingspresident John Lund, som tidligere hadde vært Bergens ordfører, var kjent som «byens ivrigste 17.mai-mann» (Fasting:194) og av Edvard Grieg ble karakterisert som «gjennem-overfladisk Hurra-Menneske» (EG til GS 27/6 1901, se ellers Stavland 1998:19 f. for ei fullstendig liste over alle som etter hvert gikk inn i den nye komiteen). Mest overraskende kan det virke at også medlemmene i den «gamle» komiteen, blant dem Halvorsen, gikk inn i den «nye» komiteen for musikkfesten (Stavland 1998:19, Berg & Mosby:268, Fasting:194, H:59). Etter offisielt å ha lagt ned sine verv, da de ikke kunne engasjere Concertgebouw-orkesteret uten å bryte en allerede inngått kontrakt, stilte de seg allerede dagen etter til rådighet for en ny komite, som ble dannet nettopp for å kunne engasjere dette orkesteret! For kontinuiteten i planleggingen var det naturligvis en fordel at de fortsatte, og for Edvard Grieg var det utvilsomt praktisk at det i alle fall fantes én fagmusiker igjen i komiteen etter at samarbeidet med Holter ble brutt (EG til JH 27/2). Det noe merkelige handlingsmønsteret tyder sterkt på at det hele var et spill for galleriet for å kunne bryte avtalen med Kristiania-musikerne. Edvard Grieg antok at Joachim Grieg hadde «ligget under Pres fra Komitemajoriteten» (EG til IH 7/1), og Halvorsen hadde minst av alle noen grunn til å ville tekkes Holter framfor Grieg. Da enden på visa ble at Amsterdam-orkesteret ble engasjert til musikkfesten, gledet han seg derfor «hjørteelig over at få dirigere et virkelig orkester» (JH til EG 4/3 1898). Halvorsen spilte uansett bare en perifer rolle i den nye komiteen, og han befant seg i utlandet under store deler av forberedelsene (→ s. 433 ff.). Av en forhåndsomtale av musikkfesten i *Bergens Tidende* 25.juni, som også framholdt Joachim Griegs «energiske og suksessfulde Arbejde med alle Forberedelser», går det klart fram «at i kort Begreb er Formanden Hr. Bogtrykker John Grieg og han alene 'Musikkomiteen'».

Grieg var vinteren 1898 meget harm over Halvorsens, Beyers og broren Johns handlemåte som medlemmer av den første komiteen (EG til FB 4/2 og 27/3), men hans gode forhold til dem var for sterkt til å bli varig skadet. Uansett var Halvorsen, som han nylig hadde unnskyldt som upraktisk og uorganisatorisk anlagt (sitert over), neppe den han klandret mest. Fra Holters og Kristianiamiljøets side fikk orkestresaken dessuten et etterspill som kom til å overskygge enhver antydning til misstemning mellom Grieg og hans venner i den første Bergens-komiteen. Saken var at Grieg etter å ha gitt avkall på orkesteret fra Kristiania fortsatt ønsket at Holters nystiftete korforening skulle delta ved musikk-

festen (EG til IH ²⁵/1), men til tross for mange telegrafiske purringer kunne Holter ikke gi noe endelig svar (div. telegrammer EG til IH og vice versa ⁷⁻¹⁵/2 gjengitt i *Afp* ¹⁸/4/ Grieg 1957:165 f.). Slik stemningen var i Kristiania etter at orkesteret ble vraket, kan det godt tenkes at Holter trengte litt ekstra tid for å overtale motvillige kormedlemmer til å delta. Til Grieg telegraferte han 14. februar: «Kjør langsomt, går med forhandling, ikke kommando,» noe Grieg med rette eller urette tolket som at Holter selv bevisst trenerte saken. Derfor telegraferte han straks tilbake: «Renoncerer på dit kor» (*Afp* ¹⁸/4/ Grieg 1957:166). Halvorsen fikk under sitt korte opphold i hovedstaden i månedsskiftet mars/ april (→ s. 434) direkte eller indirekte høre at Holter «påstod sig ligeover for Kristianiaopinionen ha værget Grieg til det yderste» (JH til AH ²⁰/4). Holter ble imidlertid trukket meget langt inn i de forsmådde hovedstadsmusikernes intrigespill: Han skal ha oppfordret Svendsen til boikott av musikkfesten (ifølge EG til IH ²⁷/2 og EG til JH ²⁷/2) og gikk seinere med på å offentliggjøre deler av sin telegramveksling med Grieg på en måte som fikk sistnevnte til å framstå i et meget uheldig lys (*Afp* ⁹/4). Grieg svarte med å offentliggjøre deres fullstendige telegramveksling i *Aftenposten* 18. april (se også EG til SH ¹⁶/4), men på dette tidspunktet hadde han for lengst mistet all sin tidligere tillit til Holter. Allerede 27. februar skrev han til Halvorsen:

Da det nu, takket være Musikfestens og specielt Orkester og Korsagens uheldige Forhistorie og Chikanerne fra Kristiania er bleven mig, der må ordne Programmet, så tør jeg sige: Aldrig så galt, at det ikke er godt for Noget. Thi nu er selvfølgelig Din «Vasantasena-Suite» givet. Jeg foreslog den ihøst for Holter og det var en meget-sigende Taushed som fulgte dette Forslag. Da denne Herre har vist sig god til lidt af hvert, føler jeg mig dog sikkrere ved nu at være stillet alene...

Skulde nu den for mig store Malheur indtræde at Svendsen ikke kommer (Holter gjør sit Bedste! En ædel Opgave!), Selmer heller ikke, så håber jeg Du i Festens Interesse hjælper mig med at dele Arbejdet. Jeg tror ikke jeg årker stort mere end mit eget...

Brevet viser tydelig at Grieg hadde full tillit til Halvorsen, som straks og begeistret repliserte: «Jeg står selvfølgelig til tjeneste med alt hvad jeg kan yde, og, som Du måtte ha' brug for. Dit brev som jeg modtog igår satte mig i Henrykkelse, som Du vel kan forstå. –Jeg mener altså Vasantasenas opførelse» (JH til EG ⁴/3). Det ble heldigvis ikke nødvendig for Halvorsen å dirigere annet enn sin egen musikk ved musikkfesten, for Holter lyktes ikke i å få med Svendsen på noen boikott. Johan Selmer var for syk til å kunne delta (JSe i *Rev* ¹⁶/7), men hans komposisjoner ble dirigert av Svendsen. Den eneste andre av de «større» norske komponistene som ikke deltok i Bergen, var Johannes Haarklou, som etter de opprinnelige planene skulle ha vært representert med ouverturen til

Sigurds Hjemkomst (IH til EG ¹⁰/2). Etter at Holter i april valgte å delta ved musikkfesten tross alt (JH til AH ²⁰/4), var det nemlig Haarklou som «med fynd og klem talte musikernes sak» i Kristiania-pressen (Benestad 1961:36), bl.a. i et langt, særdeles krast og bitende angrep på det han oppfattet som Griegs «af Magtbrunst avlede Tyranni» (*Afp* ²⁹/4). Ved å ordlegge seg ved hjelp av den slags ærekrenkende uttalelser oppnådde Haarklou bare at opinionens sympati etter hvert kom over på Griegs side (Benestad 1961:36 f.). Det ble i det store og hele som Halvorsen hadde forutsagt i sitt brev til Grieg 4.mars: «Angående skrivelserne fra Xania så synes jeg det er heldig, at de har begyndt så tidlig hermed, så bli'r de desto fortere færdig.» Hos musikerne var det likevel – som vi skal komme tilbake til – sådd et dypt sår som ikke kom til å gro på mange år. Etter å ha dirigert egne verk i Nationaltheatret i Kristiania 21. og 22. april 1900 skrev Grieg til Beyer at det fortsatt fantes «nogen Baglere» i orkesteret (²³/4), og så seint som i et anonymt angrep på Halvorsens operapolitikk i *Aftenposten* 5. april 1903 ble Grieg omtalt som «Selveste Hollenderprofeten, [Halvorsens] 'Onkel Grieg'».

Da musikkfesten endelig gikk av stabelen i dagene 26.juni til 3.juli, var de fleste viderverdighetene fra planleggingsfasen glemt, i hvert fall i Bergen. Festen ble en formidabel suksess, omtalt som «en af de vigtigste begivenheder i vort kulturliv i dette århundrede» (Grieg 1957:164). Hele byen stod på ende, og avisene brakte side opp og side ned med omtaler av de opptredende solistene og de oppførte verkene (→ kronologi). Concertgebouw-orkesterets medlemmer ble vartet opp på alle tenkelige måter, bl.a. med en båttur inn Hardangerfjorden under reisen til Bergen (Stavland 1994:93–96). Mens byens innbyggere ikke alltid var like flinke til å støtte opp om sitt faste musikkliv, var de under musikkfesten «over al Beskrivelse forstående og begeistret» (EG til GMH ²⁸/8). Johan Svendsen skal ha uttalt at han aldri før hadde opplevd et slikt inderlig forhold mellom podium og publikum (ifølge EG til JR ¹⁰/7). Det ble som Halvorsen lakonisk hadde forutsett i et brev til Grieg 4.mars: «Bergens publikum imødeser [musikkfesten] med de allerstørste forventninger og den mest intense interesse. Jeg kjender heller ikke et heldigere publikum netop for en musikfest end Bergenserne.» I erindringsnotatene fra sitt seksårige virke i Bergen så Halvorsen seg «ikke istand til at skrive ned alt», da mye hadde gått ham «av minde» (H:59), men musikkfesten satt som spikret i hans bevissthet:

Musikfesten – den 1ste norske – må dog nævnes. Den blev git under Griegs ledelse under Fiskeriutstillingen i Bergen – jeg tror i 98. Orkestret var det berømte concertgeboworkester fra Amsterdam med Mengelberg som dirigent. Komiteen som fik dette arrangement i stand bestod foruten Ed. Grieg av John Grieg, Joachim Grieg, John Lund og mig selv. Og orkestret var blændende. Til denne musikfest kom først og fremst Johan Svendsen (fra K.havn), Erika Nissen (Sindings Koncert), Lammers,

3.6 Store feststunder, men også tilbakeslag og frustrasjon mot slutten av Bergens-perioden

Agathe Grøndahl, Chr. Sinding, Ole Olsen, Cath. Elling, Cappelen, Gerh. Schjelderup. Fra Bergen medvirkede Amalie [Gmür-]Harloff, Ingolf Schjødt (som hadde instuderet korene). Musikfesten fikk et glimrende forløb. Grieg var naturligvis den varmende sol som lyste over os alle. Men også Svendsen satte sit præg på festen. Og de to «isammen» var ikke til at stå for. Det vældige lokale var fuldt til alle koncerter. Mengelberg dirigerte sin hollandske nationalsang og Svendsen den norske ved hver koncert.

Min rolle ved denne fest var at jeg dirigerte Vasantasenasuiten [1/7 og 2/7], som ... var udkommet som konsertsuite hos Peters. Efter udførelsen sa' Svendsen til mig: «Du er en maestro!» På en av de andre koncerter spilte jeg hans romance med ork. under hans egen ledelse, hvilket indbragte mig en pen succes + 1.000 kr. (fra fru Cecilie Krohn).

En av dagene [28/6] blev viet en fest som Chr. Michelsen gav for samtlige deltagere (kor, ork., gjæster, journalister fra nabolandene o.s.v.) i musikfesten på sit landsted Solstrand. Chr. Michelsen førte deltagerne derut på en av sine skibe. Det blev en strålende tur begunstiget som den var av det deiligste solskin. Grieg gav også en fest for deltagerne i musikfesten [26/6], og den var ikke mindre vellykket. Han var en glimrende taler, åndfull, vittig og varmhjertet i sin omtale av de større og mindre kunstnere som hadde medvirket ved musikfesten (H:59 f.).

At så mange av Norges ledende musikere var samlet på ett brett, attpåtil i Bergen, var helt ekstraordinært, og det var ikke uten grunn at avisene omtalte musikkfesten som «Den store Uge» (BAb 4/7). Når verkene dessuten ble framført av et av Europas ledende orkestre, ble Griegs uttrykte hovedhensikt med å avholde en norsk musikkfest oppnådd, nemlig «at bringe norske Toneværker til den idealest mulige Udførelse», slik at de kunne «forståes bedre og komme folkets Hjerter nærmere» (Afp 18/4 / Grieg 1957:167). Sett med slike øyne ble festen «in jeder Beziehung ideal!», som Grieg skrev til Abraham 6.juli. Riktignok fantes det fortsatt enkelte kritiske røster, og de rettet seg ikke bare mot valget av utenlandsk orkester. Også programvalget ble kritisert, i første rekke av Kristiania-kritikeren Otto Winter-Hjelm, som med en viss rett påpekte at resultatet av slike fester «i Regelen kun er, at de allerede feirede Navne gjennom længst kjendte Verker blot gives ny Politur til forøget Glans i egne og Publikums Øine» (Afp 20/7, også gjengitt i BT 23/7).*

* Winter-Hjelms reaksjon – av Grieg offentlig avfeid som «den komedie, som 'de misfornøjede' opfører» (VG 2/8 / Grieg 1957:168–170) – bunnet nok for en stor del i at han ikke fikk oppført sin store universitetskantate *Lysen* ved musikkfesten, men i stedet – uten å bli forespurt – ble representert med en liten romanse. Likevel kan vi trygt istemme Winter-Hjelm i at verk som Svendsens fiolinromanse, for ikke å snakke om Griegs piano-konsert og *Peer Gynt*-suite nr. 1, var alt annet enn ukjente representanter for norsk musikk. Det er også verdt å merke seg at både Holter (*Götz von Berlichingen*-suite), Olsen (*Asgaardsreien*) og Svendsen (1. symfoni) var representert med samme verk i Bergen som ved den nordiske musikkfesten i Stockholm året før (NMF:135–137).

Musikkfesten ble imidlertid ikke *bare* en utstilling av de «etablertes» kanon av norske «mesterverk». Også enkelte «nye» komponister var representert, og blant dem var bergensernes bysbarn Gerhard Schjelderup og naturligvis Halvorsen (jf. EG til SH ¹⁴/7). For ham ble festen en gylden anledning til å gjøre seg gjeldende ikke bare overfor sitt bergenske publikum, som for første gang fikk oppleve en optimal framføring av *Vasantasena*-suiten for stort orkester. Som dirigent og orkesterkomponist befant han seg for første gang ansikt til ansikt med eliten blant norske musikere, komponister og tilreisende musikkskribenter, som inntil da hadde hatt svært få begreper om hva den en gang så talentfulle fiolinisten holdt på med der borte i Bergen. Den som måtte ha trodd at han utelukkende var en provinsmusiker uten muligheter til å hevde seg ved siden av mer etablerte navn fra Kristiania, ble nok overrasket i så måte: «Johan Halvorsen blev slet ikke Stedbarnet efter ‘Vasantasena’-Suiten,» stod det å lese i *Bergens Aftenblad*, som også framholdt at Svendsens Fiolinromanse «spilledes fortræffeligt af Joh. Halvorsen» (BAb ⁴/7). Avisa *Arbeidet* framholdt likeens at «Joh. Halvorsens ‘Vasantasenasuite’ gjorde megen lykke, især den nydelige bajadérdans» (ArbB ⁴/7). *Aftenposten*, som for anledningen hadde to referenter på plass i Bergen,* konstaterte 2.juli (pr.telegram) at Halvorsens suite, «en klangrig og meget virkningsfuld Musik, med orientalsk Kolorit», «gjorde ubetinget Lykke». Også *Morgenbladet* poengterte samme dag at verket hadde et «orientalsk Præg», og framhevet «især den løsslupne, eggende Bajaderedans [som] karakteristisk og troværdig gjengivet». «Orkesterets Præstationer var under Komponistens egen Ledelse som sædvanlig førsterangs», het det videre, «og avtvang Publikum stormende Applaus» (Mbl ²/7). Signaturen «A.K.», som skrev i *Norske Intelligenssedler*, karakteriserte Halvorsens fiolinspill i Svendsen-romansen som «smukt og tilforladeligt». Han berømmet også *Vasantasena*-suiten, men stilte seg litt mer kritisk enn de andre referentene:

Man havde ogsaa den samme Aften den Fornøielse at stifte Bekjendtskab med Hr. Halvorsen som Komponist. Hans Vasantasena-suite er et helt igjennem virkningsfuldt Værk, der med Held anslår og fastholder en orientalsk Tone – muligens lidt vel haandfast og med en mere effektfuld end fin Kolorit.

Bergens populære Dirigent hyldedes varmt af Publikum med Blomster og Laurbær (NI ⁹/7).

Noen måneder etter musikkfesten var flere av de tilstedeværende hovedstads-musikerne – Christian Cappelen, Olaus A. Grøndahl, Aimar Grønvold, Thorvald

* Den ene var ekspedisjonssekretær i Arbeidsdepartementet, Aimar Grønvold, som hadde vært avisas faste musikkannmelder 1881–86 og fortsatt skrev under sin gamle signatur «F.». Derimot var *Aftenpostens* faste kritiker siden 1887, Otto Winter-Hjelm, blant dem som holdt seg hjemme i Kristiania, jf. forrige fotnote.

Lammers, Erika Nissen, Ole Olsen og Christian Sinding – med på å avgjøre hvem som skulle bli kapellmester ved det nye Nationaltheatret i Kristiania. At Halvorsen gjorde en god figur under musikkfesten, var neppe uten betydning for at valget falt på ham.

Halvorsens siste sesong i Bergen 1898–99

Musikkfesten sommeren 1898 fikk musikkinteressen til å ta seg kraftig opp i Bergen, og i en lengre avisartikkel tok Grieg til orde for å «danne et fond til at samle og vedligeholde et godt orkester i Bergen» (*BT* 8/9 / Grieg 1957:171). Musikkfestens arbeidskomite fikk samlet inn midler til et fond, «Bergens Orkesterforening», som ble konstituert i februar 1899. Intern splid gjorde at det likevel gikk over 20 år før et levedyktig, profesjonelt byorkester ble en realitet.

Halvorsen hadde minst av alle noen illusjoner om bedring av orkesterforholdene i Bergen. Etter en vår og sommer med «store glæder», «først Udlandet, så Musikfesten!» (JH til EG 14/3), var det ingen forlokkende oppgave å ta fatt igjen ved Den Nationale Scene og i Harmonien. Han så tidlig for seg at høsten ville fortone seg som «en grundig havrelefse efterpå!» (JH til EG 14/3). Før sesongstart forsøkte han riktignok å reorganisere Harmoniens orkester: I forbindelse med Bergens-utstillingen befant det seg nemlig et tysk ensemble i byen, «Hamburgsche Schiffskapel», som ble ledet av Paul Lüders. De allsidige musikerne, som opptrådte både som «Strygeorkester og Janitscharmusik» (*BT* 29/9 1898), hadde i løpet av nesten fem måneders virke i byen «fremført sine musikalske Ydelser paa en Maade, der afvinder fuld Respekt» (*Rev* 1/10). I Harmoniens styreprotokoll for 30. august står følgende å lese:

Hr. Kapelmester Johan Halvorsen meddelte, at der muligens var Anledning til at faa engageret et Orkester paa 23 Mand, for den største Del bestaaende af Medlemmer af Hamburgsche Schiffskapel, som for Tiden konserterer her [ved Bergens-utstillingen] og forøvrigt af de dygtigste af de bergenske Musici efter Hr. Halvorsens Valg. Det besluttedes, at indlede Underhandlinger med Tilbud af Kr. 2400 for 7 Orkesterkonserter paa Betingelse af, at Gjentakelseskoncerter paa Begjæring gives mod Godtgjørelse af Kr. 200 pr. Koncert, samt af at Hr. Kapelmester Lüders medvirker som 1ste Violinist.

Forsøket mislyktes, trolig fordi musikerne fikk mer forlokkende tilbud annetsteds. Etter å ha gitt avskjedskonsert 3. oktober, bl.a. med to satser fra Halvorsens *Vasantasena*-suite på programmet, forlot de populære tyskerne byen. «Kun Synd, at vi ikke kan beholde det udmerkede Kapel ivinter,» konkluderte Vetlesen da han omtalte begivenheten (*BAb* 4/10).

Om det hadde lyktes Halvorsen å knytte Lüders og hans musikere til Harmonien, ville det kanskje kunnet så spiren til det profesjonelle byorkesteret byens musikkinteresserte ønsket å få opprettet. I stedet stod han nå igjen med et enda dårligere besatt orkester enn året før. Ved sesongens andre konsert skrev en kritiker betegnende nok: «Enkelte Partier var visstnok for vanskelige, men de blev dog spillede saaledes, at det gode Helhedsindtryk bevaredes» (*BT* 7/12). Igjen ble Halvorsens innsats som dirigent jevnt over karakterisert som «tilfredsstillende» og «anerkjennelsesværdig» (*BT* 7/12), men adjektiver som «glitrende» og «strålende» ble aldri brukt. Orkesteret var tydeligvis ikke bra nok, og Halvorsen slet uforholdsmessig mye for å få det beste ut av de musikerne han til enhver tid disponerte over. Det var liten entusiasme å spore, og større, vektige symfoniske verk glimret nesten helt med sitt fravær på orkesterkonsertene 1898–99. Unntak som Beethovens 2. symfoni (25/2 1899) og Berlioz' «Carnaval romain» (12/11 1898) var begge gjentakelser fra tidligere sesonger (14/10 1893 og 15/12 1894). Sibelius ble introdusert for det bergenske publikum, men ikke med noe større verk, bare to korte satser fra musikken til *Kristjern II* (25/2 1899). Lufta var gått ut av ballongen etter musikkfesten, og *Bergens Aftenblad* skrev 14. november: «Orkestret er ikke fuldt saa godt besat, hvad Kvantiteten angaar, som ifjor – vi savnede saaledes Fagotten – og vi kan ikke lade være paany at beklage, at ikke flere af vore gamle, dygtige Amatører stiller sig i en god Sags Tjeneste».

Under forberedelsene til sesongen var det blitt klart at Sigurd Lie ville forlate byen for å bli kapellmester ved Centraltheatret i Kristiania, og mens Halvorsen befant seg i London, besluttet Harmoniens styre «af budgetmæssige Hensyn at sløife Koncertmesterposten» (*Hprot* 22/4). Som leder for førstefiolinene 1898–99 fungerte riktignok Harald Knutzen, som etter Carl Rabes død i mai 1897 hadde vært konsertmester i teaterorkesteret og under Halvorsens reise hadde vikariert som dets kapellmester. Det var likevel ikke lenger snakk om noen ekstralønnet stilling, noe som kanskje gikk sterkest ut over kammermusikken. Harmonien kunne ikke lenger holde seg med egen strykekvartett, og sesongens eneste kammerkonsert (14/1 1899) ble reddet i land av en pianotrio, soloinnslag av Halvorsen og en medvirkende sanger. Til gjengjeld ble Ingolf Schjøtt engasjert som kor-dirigent, og kormusikkens store andel av konsertrepertoaret lettet Halvorsens arbeidspress betraktelig i hans siste sesong i Bergen.

Parallelt med orkesterproblemene begynte Harmonien å føle merkbar konkurranse fra den såkalte Musikforeningen, som til å begynne med hadde vært et rent amatørorkester og absolutt var lillebror i forhold til Harmonien, men under Sigurd Lies ledelse hadde vokst betraktelig med oppgavene. Med en sterk fraksjon av byborgere i ryggen satset Musikforeningen fra og med høsten 1898 i stor



skala og engasjerte cellisten Gaston Borch som dirigent. Den opprettet samtidig en musikk-skole som allerede vinteren 1899 hadde ca. 300 elever. Lærerne, som også spilte i Musikforeningens orkester og ved kammerkonsserter, var anerkjente, profesjonelle musikere som fiolinistene Sigurd Dietrichson, en tidligere elev av Halvorsen, og Harald Heide, som seinere ble Harmoniens dirigent i hele 40 år (Berg og Mosby:271 f.). Så lenge Halvorsen virket i Bergen, var det tilsynelatende godt samarbeid mellom foreningene, som høsten 1898 i fellesskap arbeidet for «at faa en ny, tidsmæssig Koncertbygning rejst saa snart som muligt» (BT 10/12). Likeens deltok Borch som cellist ved Harmoniens kammerkonsert og ved en folkekonsert 29.januar, da han sammen med Halvorsen og Elisabeth Hals Andersen framførte Schuberts pianotrio i Ess-dur. Det var likevel ikke til å komme fra at de to orkestrene konkurrerte om samme publikum. Mindre enn ett år etter at musikkfesten hadde satt Bergen på det musikalske verdenskartet, var byens kanskje alvorligste musikkstrid noen gang under oppseiling.

Ved Den Nationale Scene bestod repertoaret høsten 1898 først og fremst av repriser og lettere lystspill. At teatersjef Olaf Hansson skulle gå av etter jul, la visstnok en demper på all virksomhet (Wiers-Jenssen & Nordahl-Olsen:399 f.). Sett med musikalske øyne fant det likevel sted én stor begivenhet, oppsetningen av Offenbach-operetten *Røverne*, som hadde premiere 20. november. Spenningen var til å ta og føle på, da operetten «skulde op udelukkende med teatrets egne kræfter». Resultatet ble likevel «ikke alene en straalende sukses i øieblikket, men 'Røverne' trak hus aften efter aften, de populære melodier fandt gjenklang hos publikum og hørtes paa gater og stræder i lang tid» (Wiers-Jenssen & Nordahl-Olsen:401). Halvorsen satte stor pris på gode operetter og kanskje spesielt denne, som han kjente godt fra sin tid som fiolinist ved teateret i Møllergata (→ s. 86), og sesongen 1902–03 også dirigerte med stor suksess ved Nationaltheatret (Wiers-Jenssen 1924:144). *Røverne* var det største musikkdramatiske verket han til da hadde hatt det musikalske ansvaret for. Om det blant Bergens-kritikerne hersket delte meninger om oppsetningen som helhet, kunne de alle samstemme i «at den, der har den største Fortjeneste af det heldige Udfald, er Kapelmester *Joh. Halvorsen*» (BAT). *Bergens Tidende*, som kunne «yde Hr. Halvorsen en udelte Anerkjendelse for Korene først og fremst, og dernæst for Solister og Orkester», gratulerte med «en Sukses saa fyldig og vakker, som det hidtil sjelden har faldt i vor Lod at se den» (BT). Den kunstneriske seieren var likevel alt annet enn lettkjøpt, og *Revyen* skrev 26. november:

Den eneste, som vi for Anledningen kan yde vor udelte Paaskjønnelse, er Hr. Kapelmester *Johan Halvorsen*, som under Indstuderingen af Kor og Solister har

frembragt et gunstigt Resultat, uagtet han for de sidstes Vedkommende tildels har maattet arbeide med ubekvemme Materier.

Det er tydelig at det kunne være hardt å arbeide musikalsk med skuespillere oppe på scenen, men tilskuernes uavbrutte småpratning under musikkinnslagene var nok minst like enerverende for Halvorsen. Den 15. desember hadde *Bergens Tidende* symptomatisk nok «en Fornøielse af at notere det som sjelden hænder – at Orkestret igaaftes fik en Bifaldssalve fra Abonnenterne». Samme avis fant 27. februar grunn til å understreke følgende sjeldenhet: «Orkestret fik sterkt Bifald for to af sine Numre, og der indtraf igaar den sjeldne Ting, at Publikum den ene Gang hørte paa Mellemaktsmusikken i lyttende Taushed.» Ny teatersjef var nå Hans Aanrud, som sørget for at «Publikums trang at høre syngestykker blev tilfredsstillet ved gjenopførelsen av Bjerregaards [og Thranes] nationale syngespil 'Fjeldeventyret'» (Wiers-Jenssen & Nordahl-Olsen:404). Etter å ha fått honnør for den musikalske innstuderingen av *Røverne*, måtte Halvorsen likevel tåle et tilbakeslag ved premieren på *Fjeldeventyret* 3. mars. Som kritikeren i *Bergens Tidende* påpekte, «var de optrædende ikke videre stive i sine Sangpartier, ligesom Korene var vaklende og stundom i Vildræde». Det populære syngespillet ble likevel stående på plakaten i over to måneder, men Halvorsen var bortreist det meste av denne tida og overlot taktstokken til Harald Knutzen etter seks forestillinger.

På tampen av sesongen, med premiere 22. mai, satte teateret opp den historiske enakteren *Hos Sigbrit* av Edvard Brandes. I den forbindelsen hadde Halvorsen allerede i januar komponert fem sanger til rollen som Sigbrit Willums' unge datter, kong Christian II's elskerinne Dyveke, der skuespilleren Torborg Abelseth «gjorde sig fordelagtig bemerket» (Wiers-Jenssen & Nordahl-Olsen:407). Tre av de korte sangene, nr. 1, 2 og 4, er skrevet uten akkompagnement og følger gjennomgående en trinnvis melodikk med enkelte treklangsbyrtinger (→ ). I de andre to sangene foreskriver manuskriptet at «Dyveke tager Luthen og synger», noe Halvorsen etterlikner ved å benytte et enkelt, akkordisk pizzicato-akkompagnement. I nr. 5 brukes dessuten noen brutte treklanger i fløyte som forspill, etterspill og små innskudd mellom Dyvekes fraser. Alle sangene følger svært enkle harmoniske progresjoner med overveiende bruk av hovedtreklanger variert med et og annet utsving til parallell- eller dominanttonearten. De akkompagnerte sangene (nr. 3 og 5) inneholder dessuten avsnitt i varianttonearten, men også her er det den enkle, visepregete stilen som dominerer (→ ). Kan dette sies å reflektere den unge, naive Dyveke som brikke i et spill mellom to sterke personligheter (moren og kongen), eller var det en konsekvens av at Halvorsen var nødt til å avpasse tonespråket etter musikalsk uskolerte skuespillere? Ettersom musikken til *Hos Sigbrit* (*Verk* 38) trolig er det eneste som er bevart av Halvorsens

vokale, sceniske musikk fra hans virke ved Den Nationale Scene, har vi ikke nok sammenlikningsgrunnlag for å kunne besvare spørsmålet. At manuskriptet til musikken i det hele tatt er bevart i Teaterarkivet i Bergen, henger utvilsomt sammen med at stykket fortsatt stod på plakaten da han forlot byen sommeren 1899. Tatt i betraktning at han med unntak av mellomaktsmusikken fra *Vasantasena* avfeide all sin scenemusikk fra Bergens-perioden som «hastverksarbeider» (→ s. 294) og etter alt å dømme sørget for å få den tilintetgjort, framstår sangene på ingen måte som så interessante at Halvorsen skulle ha hatt noen spesiell grunn til å bevare akkurat dem.

Etter Halvorsens solide innsats som dirigent av sin egen *Vasantasena*-suite ved musikkfesten i Bergen konkluderte den nederlandske kritikeren Josef Daniel de Jong i *Het Vaderland* (→ s. 384): «Det var et Ønske, at han kunde faa udfolde sine Evner friere i et større Musikcentrum» (H:85). Ønsket var neppe i utakt med Halvorsens egen vurdering; mens han etter studieoppholdet 1896 hadde kjent seg «meget oplivet» da han igjen skulle ta fatt i Harmonien (→ s. 430), skrev han desillusjonert til Annie fra London 24. april 1898: «Håber det er vort sidste aar i Bergen.» På den tida var han utvilsomt i gang med å sondere terrenget for å skaffe seg en bedre stilling. Han siktet seg inn på kapellmesterposten ved Kristianias nye Nationaltheater, som skulle innvies 1. september 1899.

JOHAN HALVORSEN

(1864–1935)

*En undersøkelse av hans kunstneriske virke
og en stilistisk gjennomgang av hans
komposisjoner*

**Med en tematisk verkoversikt og en kronologisk
fortegnelse over Halvorsens konsertvirksomhet**

Avhandling for ph.d.-graden

i musikkvitenskap

Øyvin Dybsand

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

2016

Bind 2

Innhold

Bind 2

Del 4: Kapellmester ved Nationaltheatret – Norges ledende dirigent 1899–1919	461
4.1 Halvorsens ansettelse som kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania 1899	463
Bakgrunn	463
Strid rundt tilsettingen av kapellmester ved Nationaltheatret	466
Organiseringen av Nationaltheatrets Orkester – Utenlandsreise for å skaffe flere musikere	479
Avskjed med Bergen våren 1899	482
4.2 De første sesongene ved Nationaltheatret	485
Halvorsens forberedelser sommeren 1899	485
Innvielsen av Nationaltheatret 1899	487
Under Bjørn Bjørnsons lederskap ved Nationaltheatret	489
Symfonikonsserter og operaforestillinger ved Nationaltheatret	493
4.3 Halvorsens mellomakts- og scenemusikk 1899–1904	504
Norsk Festouverture, <i>Verk 40 nr. 1</i>	504
Over Ævne	517
Gurre (<i>Verk 43</i>), 1900	518
Tordenskjold (<i>Verk 47</i>), 1901	524
Kongen (<i>Verk 52</i>), 1902	526
Dronning Tamara (<i>Verk 57</i>), 1903–04	533
4.4 Nytt møte med hardingfelemusikk og viktigste frukt av det: <i>Fossegrimen</i>	541
Slåttetranskripsjoner etter Knut Dahle høsten 1901	541
Tilblivelsen av <i>Fossegrimen</i>	548
Musikken til <i>Fossegrimen</i> , <i>Verk 62</i>	555
4.5 Rike og arbeidssomme kapellmesterår 1905–11	592
Unionsoppløsning og krigsfrykt – Østerdølsmarschen og Christian Fredrik	592
Vanskelige år for Nationaltheatret 1905–07	596
Grieg og Halvorsen – et nært vennskap mellom to svært forskjellige personligheter	605
Kantate ved Kroningen i Trondhjems Domkirke 22. juni 1906, <i>Verk 77</i>	611
Den siste ære for Grieg	615
Blomstrende operadrift ved Nationaltheatret under Vilhelm Krag's ledelse 1907–11	618
Komposisjoner i mindre format 1907–13	625
Fiolinkonserten, <i>Verk 86</i>	628

Komposisjoner til Roosevelt og Bjørnson (1910)	636
4.6 Musikk fra Gamle Dage: <i>Suite ancienne</i>, Verk 98 (1911).....	639
1. Intrata	641
2. Air con variazioni.....	646
3. Gigue.....	649
4. Sarabande.....	651
5. Bourrée.....	651
Oppsummering.....	653
4.7 Travle år 1911–19.....	655
Teatermusikk 1911–19.....	655
Operadriften ved Nationaltheatret 1911–19	667
Norges ledende orkesterdirigent.....	680
Sporadiske utenlandsopptredener og besøk fra utlandet	688
Aktiv fiolinist og bratsjist 1912–19	691
Del 5: Symfoniker for ettermælets skyld? 1919–35	697
5.1 Dirigent i det Filharmoniske selskap 1919–20	699
Lønnskonflikt og dirigentstrid rundt etableringen av konsertorkester i Kristiania 1919	699
Halvorsens konserter med det Filharmoniske selskaps orkester 1919–20	719
2 Norske rapsodier for orkester, <i>Verk 126</i>	727
Bitter avskjed fra Filharmonien 1920	749
5.2 Tilbake som Nationaltheatrets kapellmester 1920–29	758
Sørlandssommer og Skjærgårdsviser (<i>Verk 129</i>).....	759
Teatermusikk 1920–21 – Ruy Blas, Macbeth, Bergensiana og Hamlet.....	765
Teatermusikk 1921–22 – Cyrano de Bergerac, Sorte svaner og Mascarade	769
Musikk til barnekomedier	775
5.3 De tre symfoniene – kulminasjonen av Halvorsens livsverk?.....	783
«Det kan så menn være at det var unødvendig – for andre»	783
Symfoni nr. 1, 1. sats.....	787
Symfoni nr. 2, 1. sats.....	798
Symfoni nr. 3, 1. sats.....	803
Symfonienes plass i Halvorsens produksjon	825
5.4 Epilog.....	829
Kilder.....	837
Litteratur	839
Korrespondanse	849
Annet arkivmateriale	855

Del 4

Kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania

Norges ledende dirigent
1899–1919

4.1 Halvorsens ansettelse som kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania 1899

Bakgrunn

Mot slutten av 1800-tallet var Kristiania definitivt i ferd med å bli en storby. Folketallet passerte 200 000, og med de forbedrete kommunikasjonene kunne byens kulturtilbud dekke det sentrale Østlands-området med godt over en halv million innbyggere. Befolkningsveksten førte med seg økte krav og forventninger til teater- og konsertlivet, og allerede kort etter brannen ved Christiania Theater i januar 1877 (→s. 76) hadde tanken om å få det avløst av en mer tidsmessig og representativ hovedscene slått rot i den norske hovedstaden. Men selv om det samme år ble tegnet aksjer for 320 000 kroner, skulle det ta mange år – med store vanskeligheter både med tomt, økonomi og indre stridigheter – før mer konkrete planer tok form. Den som satte fart i sakene og klarte å skjære igjennom alle vanskene, var daværende sceneinstruktør ved Christiania Theater, Bjørn Bjørnson, som også skulle bli det nye Nationaltheatrets første teatersjef. Ved hjelp av intens lobbyvirksomhet fikk han drevet igjennom Stortingets tillatelse til å reise det nye teateret på Statens tomt i Studenterlunden, noe Universitetet tvers over Karl Johans gate motsatte seg i det lengste (Bjørnson:228–243). Etter tegninger av arkitekt Henrik Bull ble byggearbeidene satt i gang høsten 1891, og fire år seinere hadde bygningens ytre fasader tatt form. Da var det imidlertid slutt på pengene, og det tomme skallet ble naturligvis «en uopslitelig gjenstand for det flirende Kristianiavid» (Wiers-Jenssen 1924:28), som ville ha det til «at Bjørn Bjørnson hadde leid tre mann til å gå rundt på stillaset for at det skulle se ut som om det foregikk noe» (Lyche:123). For å finansiere innredningen av teateret ble det forsøkt å organisere et obligasjonslotteri, der inntektene skulle fordeles mellom Nansen-fondet til vitenskapens fremme, Bergens museum, gjenreisningen av Trondhjems domkirke og det nye Nationaltheatret i Kristiania. En heftig debatt i Stortinget våren 1897 endte med at lotteriet skulle tillates, og etter nye forviklinger rundt organiseringen av selve lotteriet kunne bygge- og innredningsarbeidene i teateret gjenopptas. En generalforsamling 10.mai 1898 vedtok lover for aksjeselskapet Nationaltheatret. Kort etter ble Bjørn Bjørnson formelt ansatt som teatersjef, og dato for åpningsforestillingen ble fastsatt til 1.september 1899 (Wiers-Jenssen 1924:12–36, se også Svendsen:31–38).

Hovedstadens faste orkester var knyttet til Christiania Theater, som hadde stolte tradisjoner for i perioder å framføre både operaer (ofte riktignok ved hjelp av utenlandske turnerende selskaper) og skuespill med mye scenemusikk. En klar

ulempe med ordningen, i hvert fall sett fra musikklivets side, var at orkesteret fram til 1889 nærmest hadde vært teaterets «helt private eiendom, som det kunde forøke og redusere og gasjere slik som dets økonomi og tilbøielighet tilsa», som Mathieu Berckenhoff har uttrykt det (Berckenhoff 1929:20). I likhet med tidligere forsøk på å starte faste abonnementskonserter var Musikforeningen, som med Grieg som sin første dirigent var stiftet i 1871, i stor grad prisgitt den orkesterpolitikk som til enhver tid ble ført av teaterets ledelse. Til tider var det dessuten vanskelig å skaffe nok musikere til konsertene, der dirigenten i tillegg til teatermusikerne var avhengig av å engasjere musikere fra ustabile kaféensembler og dets like, samt enkelte amatører (Sandvik og Schjelderup:167 og 171). Det var derfor en viktig milepæl i utviklingen av fastere orkesterforhold som ble nådd 4.april 1889, da Kristiania bystyre etter utrettelig forarbeid av Iver Holter og andre ildsjeler i Musikforeningen vedtok å bevilge en årlig støtte på 9000 kroner til orkesteret ved Christiania Theater. Tilleggsstøtte fra Brennevinssamlaget og Christiania Sparebank bidrog til å finansiere orkesteret, og avtalen forutsatte at orkesterets «samlede lønninger ikke blev mindre enn kr. 32000 årlig» (Berckenhoff 1929:22). De viktigste betingelsene for støtten var at teateret forpliktet seg til å bidra med minst 11 000 kroner årlig i lønn til et orkester på minst 27 musikere, og at disse samtidig skulle utgjøre grunnstammen i Musikforeningens orkester mot et vederlag på 400 kr. for hver av de 6–8 årlige konsertene.* Dessuten skulle orkesteret stille opp uten godtgjørelse ved enkelte kommunale høytideligheter, og mot ekstra honorar gi 12 årlige folkekonserter, som i hovedsak ble avholdt som utekonserter på St. Hanshaugen i juni og august. Kapellmesteren og musikerne, som til da hadde vært lønnet med en viss prosentandel av teaterets skiftende spilleinntekter (Bjørnson:148), oppnådde dermed for første gang en fast, tariffestet gasje. Med denne avtalen hadde bystyret sørget for at hovedstaden fikk sitt faste byorkester (se bl.a. *Of* 1893 nr.10:57 og Vollsnes 2010:78 f.).

Med få modifikasjoner stod orkesterordningen fra 1889 ved lag i de siste ti årene av Christiania Theaters historie, og det var de samme prinsippene som ble videreført ved organiseringen av orkesteret ved Nationaltheatret i 1899. Eneste forskjell var at orkesteret ble utvidet til hele 46 musikere,** slik at teaterets stab faktisk – som Nils Johan Ringdal har framhevet – kom til å bestå av langt flere

* Det har vært og synes fortsatt å være en utbredt misforståelse at Musikforeningen hadde et eget orkester (se f.eks. Vollsnes 2000:151 f.). Helt til foreningen ble oppløst i 1919, var det teaterorkesteret som utgjorde grunnstammen ved Musikforeningens konserter.

** Bl.a. fordi orkestergraven var for trang, ble orkesteret etter første sesong redusert til 43 musikere fordelt på 2 fløyter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter, 4 horn, 2 trompeter, 3 tromboner, 6 førstefioliner, 6 andrefioliner, 4 bratsjer, 4 celloer, 3 kontrabasser, 1 harpe og 2 slagverkere (JH til GS ²³/8 1908).

musikere enn skuespillere (Ringdal:36)! Bystyrets bidrag til orkesteret ble heretter 20 000 kroner årlig, mens Christiania Sparebank og Brennevinssamlaget gav 10 000 kroner hver. Musikforeningens avgift ble økt til 600 kroner pr. konsert. Nationalteatret måtte garantere at orkesteret fikk en samlet lønn på minst 59 650 kroner i året, derav 4000 til kapellmesteren, og det skulle også avsettes 2000 kroner årlig til en egen pensjonskasse for musikerne. Bjørn Bjørnson hadde organisert en egen komité som søkte bystyret om det forhøyete bidraget, som ble innvilget av bystyret 20. desember 1898. At det var et svært gunstig tidspunkt for å fremme en slik søknad, har fiolinisten og komitemedlemmet Gustav Lange seinere fortalt:

Det var så å si ... ikke så nødvendig å agitere for det. Alt vedrørende Nationalteatret gikk forholdsvis lett dengang; det «lå i luften». Samtidig som skuespillkunsten fikk et nytt, dengang moderne hus, kom også trangen til et fyldigere besatt konsertorkester, og da Bjørnson så tingen på samme måte som Schröder [CT's teatersjef 1879–99] i sin tid, fikk byorkestret nu navn av Nationalteatrets orkester (GL til M. Berckenhoff, gjengitt i Berckenhoff 1929:23).

Lange ville ikke framheve noen ildsjel i arbeidet med å skaffe Nationalteatret Norges til da største profesjonelle orkester, men det er tydelig at hovedinitiativet lå hos Bjørn Bjørnson, som var levende interessert i musikk. I ungdommen hadde han drømt om å bli sanger, bak seg hadde han studier ved musikkonservatoriet i Wien, og han drev det så langt som til å medvirke i operetten *Corneilles klokker* på Christiania Theater våren 1889 (Stenseth 1990:68, Qvamme 2000:136). Han var dessuten gift med en av Norges store operasangere, Gina Oselio, og hadde som påtroppende teatersjef naturligvis en baktanke med sitt aktive arbeide for å skaffe teateret et så stort orkester som overhodet mulig. Som sceneinstruktør ved Christiania Theater fra 1885 hadde han klart å få aksept for å gjeninnføre sesongmessig operadrift ved teateret, og i 1890-åra bestod en femdel av teaterets repertoar av operaer. Bjørnson og mange med ham mente at tida nå var inne for å få operadriften inn i fastere former. Planen, som ble lansert med brask og bram i alle Kristianias aviser 27. november 1898, var å få til en regulær operadrift ved Nationalteatret med et fast ensemble på 6–7 sangsolister og et kor, som skulle gi opp til to operaforestillinger hver uke. For å kunne virkelig gjøre operaplanen, ville han så raskt som mulig få bygd en stor bispesene i det daværende Christiania Tivoli, et «folketeater» med plass til langt flere tilskuere enn Nationalteatret. Etter kraftige protester og heftig avispolemikk fra forkjemperne for den rene talescenen måtte han imidlertid gi opp tanken (Kindem:68–72, Vollsnes 2010:81 f.). Trond Olav Svendsen, som gir en grundig gjennomgang og drøfting av operadebatten 1898–99 i sin hovedfagsoppgave, konkluderer:

4.1 Halvorsens ansettelse som kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania 1899

Debatten om Bjørn Bjørnsons forslag fikk ikke noe heldig utfall for operasaken. I stedet ble det med bidrag fra vide kretser i kulturlivet «slått ring om Nationaltheatret som talescene. Debatten hadde hentet fram en rekke argumenter mot opera på teatret, og hadde også slått fast den talte dramatikens og litteraturens hegemoni overfor musikkteatret (Svendsen:57).

Operaen kom derfor ikke til å få noen større andel av repertoaret ved Nationaltheatret enn den hadde hatt i Christiania Theaters siste år. Fram til 1919 ble operaer først og fremst satt opp på spilleplanen for å trekke publikum til teateret i de «stille» månedene mai, juni og desember. Den ofte heftige debatten om operarepertoaret som skulle følge innad i Kristianias musikk-kretser gjennom disse årene, må ses i lys av at denne forutsetningen lå til grunn for at Nationaltheatret i det hele tatt kunne sette opp operaer.

Strid rundt tilsettingen av kapellmester ved Nationaltheatret

Da Johan Hennum etter 28 års virke som kapellmester ved Christiania Theater døde høsten 1894, hadde Iver Holter forsøkt å bli engasjert som hans etterfølger (EG til IH 17/10, JSv til IH 20/10 og 31/12 1894). Selv om det var Holters forteneste at orkesteret hadde blitt innvilget fast offentlig støtte, valgte teateret å ansette Per Winge, som nylig hadde vikariert som Musikforeningens dirigent mens Holter var i utlandet. Et brev fra Rolf Halvorsen til søsteren Marie, datert 17. oktober 1894, tyder på at også Johan Halvorsen dristet seg til å søke kapellmesterposten den gangen, men som relativt fersk dirigent ute i det en sett med Kristiania-øyne betraktet som «provinsen», hadde han ingen reelle sjanser til å bli ansatt.

Da Nationaltheatret skulle ansette kapellmester i 1899, var det de samme tre søkerne som stod sterkest, men hvordan lå de an innbyrdes i forhold til drøye fire år tidligere? At stillingen i det hele tatt var avertert ledig, all den tid Nationaltheatrets orkester var en direkte videreføring av Christiania Theaters orkester, tyder på en viss misnøye med Winge. Ifølge et leserinnlegg signert «Musik- og Theaterven», som gav ham sin klare støtte, hadde den sittende kapellmesteren riktignok solid støtte fra alle teaterets skuespillere (H:95f.), men til sjuende og sist var det likevel han som kom til å trekke det korteste strået av de tre.

En sterkere søker var Iver Holter, som gjennom 12 år hadde lagt ned et stort arbeid som Musikforeningens dirigent. I en attest fra 1894 la Grieg vekt på «Ro, Overlegenhed, Intelligents og en utrættelig Viljekraft» (EG til IH 17/11) som Holters viktigste fortrinn som dirigent, men vi kan merke oss at han behendig unnlot å gå inn på egenskaper som utstråling og inspirasjonskraft, noe han fire år seinere framholdt som Halvorsens største pre (se under). I avisomtaler av Holter

møter vi sjelden den helt store entusiasmen, selv om han var allment anerkjent som meget samvittighetsfull og arbeidssom. Ikke minst ble han berømmet for å gjøre det best mulige ut av få prøver med et løst sammensatt orkester, der bare kjernen, de 27 musikerne fra teateret, var stabil (se f.eks. *H*:99 f.). Skal vi dømme etter brev fra ham til Bjørn Bjørnson ^{14/10}1898 og ^{19/3}1899, synes det som om den påtroppende teatersjefen tidlig på høsten nærmest skal ha oppfordret Holter til å søke kapellmesterstillingen. I utgangspunktet var det derfor mye som tydet på at Holter denne gangen ville få lønn for sin mangeårige innsats for orkestersaken i Kristiania. At han i motsetning til de to konkurrentene var uten erfaring som teaterkapellmester, må imidlertid ha vært et ankepunkt mot ham. Flere avis-kritikker tyder dessuten på at han hadde gått trøtt og ofte forfalt til det rent rutinemessige som Musikforeningens leder (f.eks. *VG* ^{28/3}1899). En dansk referent mente sågar at Kristianas musikkliv lenge hadde «været i Stagnation under Hr. Holthers noget slappe og træge Førerskab» (*VLK/H*:104).

Den tredje av de aktuelle kapellmesterkandidatene var altså Halvorsen, som nå hadde seks års solid erfaring som *både* teaterkapellmester og dirigent for symfonikonserter. Hans problem var at han fortsatt var relativt ukjent i Kristianas musikkliv, i alle fall som dirigent og komponist. «Jeg havde nemlig ingen som kunde tale min sag – manglet totalt protektion,» skrev han i sine erindringsnotater. Gjennom sin befatning med arrangementet av musikkfesten i Bergen og sitt stadig dårligere forhold til Holter (→s. 440 f.) hadde Halvorsen dessuten fått Musikforeningen mot seg (*EG* til *JH* ^{8/11}1898). Av samme grunn var hans fremste støttespiller Grieg svært dårlig likt i deler av Kristianas musikermiljø. Musikkfestens forhistorie hadde sådd så mye vondt blod at mange musikere var stemt for å boikotte alle Griegs konserter i hovedstaden for all framtid (*JSv* til *EG* ^{18/9}1898, *EG* til *SH* ^{17/9}1898, *EG* til *MA* ^{30/9}1898). Grieg torde derfor ikke å offentliggjøre sin støtte til noen, da han mente det bare ville «ødelægge det for Vedkommende» (*EG* til *JH* ^{24/12}1898, se også *EG* til *AG* ^{3/2}1899).

For å snu stemningen og skape positiv PR foreslo broren Rolf at Halvorsen «skulde gi' en orkesterkoncert i Kristiania for om mulig ved egen kraft at kunne gjøre ... [sig] gjældende som kandidat til kapelmesterposten» (*H*:107). Både Rolf Halvorsen og Edvard Grieg forhørte seg med Brødrene Hals' konsertbyrå, der innehaveren Sigurd Hals «lovede at interessere sig» for Halvorsen og hans sak (*EG* til *JH* ^{8/11}1898), men ikke var i stand til å skaffe ham orkester og ledig konsertlokale før 18. mars (*JH* til *AG* ^{8/11}1898). I et meget åpenhjertig, men vellykket forsøk på å skaffe seg flere forbundsfeiler i Kristiania skrev Halvorsen 25. oktober 1898 til den innflytelsesrike ekspedisjonssekretæren i Arbeidsdepartementet, Aimar Grønvold, som ikke var fagmusiker, men tidligere hadde markert

seg som musikk-kritiker og -forfatter, og fortsatt var en grå eminense i Kristianias musikkliv. Han kjente dessuten godt til Halvorsens innsats ved musikkfesten i Bergen, da det i Winter-Hjelms fravær var han som dekket begivenheten for *Aftenposten* under sin gamle signatur «F.». I brevet går det fram at Halvorsen var svært usikker på situasjonen. Ville kapellmesterposten i det hele tatt ville bli lyst ledig? –Og ville en eventuell konsert 18.mars komme for seint til å kunne ha noen innflytelse på kapellmestervalget? Grønvold mente at en konsert i mars ville «være altfor sent ligeoverfor Teaterspørsmålet, fordi dette til den Tid vil være afgjort» (EG til JH 8/11 1898), men etter å ha kontaktet Bjørn Bjørnson fikk Halvorsen et oppklarende og «meget venligt svar» (JH til AG 8/11 1898). Svarbrevet ikke er bevart, men vi må anta at det inneholdt noe av det samme som Bjørnson kort etter skrev til Grieg i sakens anledning: «Nu har jeg ment at sætte sammen en komite, der gransker de forskjellige andragender (jeg slaar kapellmesterposten ledig) og indstiller til mig, hvem, og hvad de synes» (BBjr til EG 30/11 1898). Til Grieg la han til: «Det blir vel Halvorsen og Holter som det skal staa kamp om!» Det synes således som om Bjørnson var fullt innforstått med at den endelige avgjørelsen i kapellmesterspørsmålet kunne vente til etter Halvorsens konsert.

Rent formelt var det først i sitt møte 18.januar 1899 at Nationaltheatrets styre besluttet å avertere kapellmesterposten ledig med søknadsfrist innen utgangen av februar (*NTprot*). Halvorsen hadde derfor god tid til å utforme en søknad og innhente anbefalinger fra forskjellig hold. I søknaden, datert «Bergen 3/2 99» (gjengitt både i faksimile og maskinskrevet i H:81–83), gav Halvorsen en kortfattet oversikt over sin mangslungne virksomhet til da, med henvisninger til et vedlagt «album indeholdende presseudtalelser» (→ s. 30). Vel vitende om hvilke arbeidsoppgaver som ventet den kommende kapellmesteren, understreket han også sin «kundskab til de forskjellige instrumenter» som han «i tidens løb har spillet i orkestrene», samt sin «øvelse i pianospil». Til slutt rettet han oppmerksomheten mot den forestående konserten:

For ligeoverfor Kristiania publikum at vise mine kvalifikationes som dirigent og komponist har jeg søgt at få give en konsert i Kristiania, men det har ikke lykket mig at skaffe orkester og lokale før til 18de marts førstk., hvilken dag jeg i Logens store sal vil give en konsert vesentlig bestående af egne kompositioner, hvorunder jeg vil optræde som dirigent, solist og accompagnateur.

I tillegg til avisutklippene var søknaden vedlagt attester fra Harmoniens direksjon, Den Nationale Scenes nylig avgåtte teatersjef Olaf Hansson og Edvard Grieg. Attesten fra Harmonien var etter alt å dømme ført i pennen av selskapets formann, Frants Beyer, som vurderte Halvorsen «som en særdeles dygtig

Orkesterdirigent, der ved sin aldrig svigtende Pligtfølelse og humane, bestemte Optræden har forstaaet at bibringe Orkesteret en Disciplin, der er bleven Grundlaget for dets sunde, jevnt fremadskridende Udvikling». Beyer la videre vekt på hvordan Halvorsen «ved sin alsidige Uddannelse i fortrinlig Grad [er] Orkestermand», og at «hans lange Erfaring som Kapelmester har gjort ham til en fremragende Kapacitet på Orkesterets Omraade» (H:83f.). Olaf Hansson, som selv nylig hadde tatt imot et tilbud om å bli sceneinstruktør og «nestkommanderende» ved Nationaltheatret, framhevet Halvorsens «evne til ved smaa midler at naa store resultater». Det er interessant å merke seg at Hansson videre la vekt på at «Halvorsen som orkestermand har passert graderne og derved lært at lystre før han lærte at befale, [noe som] gjør det særlig behagelig at arbeide sammen med ham» (H:84). I Griegs attest, påtegnet «Fuglsang ved Nykjøbing pr Falster, 28^{de} Decbr. 1898», der han for første gang tilbrakte juledagene som gjest hos sine venner Bodil og Viggo de Neergaard (Vis 2011:8), var hovedvekten som nevnt lagt på Halvorsens evne til å inspirere de medvirkende:

Johan Halvorsens Navn har nu en så fortræffelig Klang i vor Musikvärden, at en Anbefaling af hans Dygtighed skulde synes overflødig. Jeg vil da blot tillade mig at pege på hans virksomhed som Dirigent, og ganske specielt henlede Opmærksomheden på hans Kapelmestervirksomhed ved Bergens Teater. Han har under denne Virksomhed godtgjort, at han særlig er skikket for Teatret, idet han i samme Grad formår at interessere de Medvirkende på Scenen som i Orkestret. Sin Begavelse både som Komponist og Dirigent har desuden Hr. Halvorsen ved Musikfesten i Bergen på en fremtrædende Måde lagt for Dagen.

Han er utvivlsomt i særlig Grad skikket til at beklæde Kapelmesterposten ved Nationalteatret i Kristiania.

Grieg hadde opprinnelig håpet at han og Johan Svendsen kunne skrive en anbefaling i fellesskap, men i et brev til Halvorsen 23.desember 1898 skrev han fra Danmark:

Nu har jeg i mere end 3 Uger ventet på Svendsen, der skulde skrive Anbefalingen og sende mig den til Underskrift, men forgjæves. Jeg har praet ham så og så mange Gange og endelig for nogle Dage siden sagt ham, at nu fik han én dags Frist, og så sendte jeg min Anbefaling alene...

At Svendsen, som under musikkfesten i Bergen hadde kalt Halvorsen «en maestro» (→ s. 448), ikke skrev den lovede anbefalingen, må ikke tolkes som noen manglende tiltro til hans evner som dirigent. «Når det drejer sig om noget skriftlig fra S. [Svendsen] er han omtrent umulig,» skrev Grieg i samme brev, og den danske dirigenten Frederik Schnedler-Petersen fortalte i sin selvbiografi at Svendsen «rent principielt ikke gav Anbefaling til nogen» (Schnedler-Petersen:91). Halvorsen gav ikke opp håpet med én gang og skrev i en nyttårshilsen til Svendsen 29.desember: «Da kapelmesterposten i Kristiania i den nærmeste

fremtid skal avverteres ledig, er jeg så fri at minde Dig om min bøn og begjæring til Dig.» Noen attest fra Svendsen kom imidlertid ikke.

Her bør det føyes til at Grieg – parallelt med at han støttet og anbefalte Halvorsen – helt siden tidlig på høsten hadde arbeidet meget aktivt i kulissene for en annen kandidat (EG til OAT ^{30/9} 1898). Denne var ingen annen enn nettopp Johan Svendsen, som nå hadde vært kapellmester ved Det Kongelige Theater i København i 16 år. Men ideen om Svendsen som Nationaltheatrets kapellmester ble ikke bifalt av Bjørn Bjørnson, som var godt kjent med Svendsen og hans virksomhet etter å ha arbeidet ved Dagmar-teatret i København 1894–96. I et brev fra desember 1898, da han fortsatt håpet på å få gjennomslag for fast operadrift ved Nationaltheatret, skrev Bjørnson således til Grieg:

Svendsen er symphoniker *ikke* opera mand. Han vil nødig være ved operaen... Saa ofte har han sagt det til mig: Gid jeg *ikke* var ved et theater! Desuden har vi ingen gage at byde Svendsen! Vi disponerer over 4000 kr til den post. Husk vi sidder uden støtte fra noget hold! Ja *hid* skulde Svendsen komme som musikforeningens dirigent, *det* skulde de koste som *vil* musik... Spørgsmaalet Winge, Halvorsen o.s.v. faar den nedsatte komité udtale sig om. Vi skal *foreløbig* kun have en kapelmester.

Noen år før hadde Svendsen i et brev til Holter uttrykt at han ikke kunne tenke seg noen «bestilling så ubehagelig, i kunstnerisk henseende så nedbrydende og ødelæggende som theaterkapelmesterens» (JSv til IH ^{31/12} 1894), og også Grieg måtte innse at Bjørnson hadde rett når det gjaldt Svendsens teaterinteresse (EG til AG ^{2/1} 1899). Ville Svendsen virkelig benytte sine siste aktive år som dirigent til å dirigere mellomaktsmusikk, en arbeidsoppgave han som tidligere nevnt betraktet som «et skændigt Misbrug af Orkestreb» (→ s. 115)? Hvorfor skulle han søke en stilling som dessuten var langt dårligere gasjert enn den han hadde i Danmark? Grieg forstod imidlertid at om Svendsen ikke vendte hjem til Norge nå, så gjorde han det aldri. For Grieg ble spørsmålet derfor et nasjonalt anliggende, der det gjaldt derfor å by Svendsen så akseptable betingelser at han ville være villig til å ta på seg et engasjement i Kristiania. I et brev til Aimar Grønvold 2.januar 1899, der han først bad ham om å «arbejde for Halvorsen», skisserte Grieg hva han trodde måtte til for å lokke Svendsen hjem:

Jeg tror, at Svendsen måtte gribes således an: Nationalteatret engagerede ham til en Række store Søndagskonserter med det reorganiserede Orkester og til at dirigere en og anden Opera efter hans eget Ønske... Disse Søndagskonserter vilde blive propfulde så man kunde byde ham et ordentligt Honorar. At benytte Svendsen der, hvor han endnu har Begejstringen: Et uanet Fremskridt for vor Kunst deroppe.

I et seinere brev til Grønvold 3.februar antydte Grieg at Svendsen ville kunnet få et årlig honorar på hele 9600 kr om han vendte hjem til Kristiania. Beløpet kommer imidlertid fram ved at Grieg foretar et eventyrlig regnestykke der både hele

det anslåtte overskuddet fra søndagskonsertene (6000 kr), et statsbidrag på 1600 kr og halvparten av Nationaltheatrets disponible kapellmesterhonorar inngår. Det ville bare bli igjen 2000 kr til den egentlige kapellmesterposten, der man i så fall «slap at jage Winge, men beholdt ham tilat arbeide sammen med Svendsen» (EG til AG ³/2 1899). Vi må kunne tilgi at Grieg ikke var helt ærlig overfor Halvorsen når han flere ganger forkynnte at målet var følgende: «Hvis ikke Svendsen plus Halvorsen, da Halvorsen» (EG til JH ³¹/3 1899, se også ²⁴/12 1898). At Grieg anbefalte Winge som annenkapellmester, stikk i strid med hva han skrev til Halvorsen, skyldtes formodentlig at han anså en svært arbeidskrevende, men dårlig betalt assistentstilling som dirigent av bare mellomaktsmusikk som en enda mer utakknemlig oppgave for Halvorsen enn å fortsette i Bergen. I samme brev til Grønvold presiserte Grieg nemlig nok en gang at om Svendsen ikke skulle bli aktuell, «så bør Halvorsen være selvskreven som No 1, medens Holter beholder sin Musikforening».

Griegs ønskedrøm var lite realistisk. Å tro at Nationaltheatrets styre ville gi hele overskuddet fra søndagskonsertene til dirigenten, fortoner seg i ettertid som naivt. I de første sesongene teateret var i drift, ble store deler av inntekten fra de godt besøkte søndagskonsertene tvert imot brukt til å subsidiere teaterdriften. Under halvparten av overskuddet gikk til orkesteret, og av denne potten fikk dirigenten bare en femdel (*NTprot* ¹⁴/10 1899, ¹⁵/12 1900 og ²³/2 1901). Musikerne skulle jo også ha lønninger, en faktor Grieg også tidligere hadde «glemt» å ta med i beregningen (Herresthal: *Det var en herlig tid, trods alt...*:37 f.). Bestrebelsene på å få ansatt Svendsen som Nationaltheatrets kapellmester strandet uansett på Svendsen selv, som på direkte telegrafisk forespørsel fra Grønvold svarte at han av for ham tvingende grunner følte seg forpliktet til å bli i København i hvert fall ett år til (JSv til AG ³/3 1899).

Tilbake som de mest aktuelle søkerne til kapellmesterposten stod altså Per Winge, Iver Holter og Johan Halvorsen. Å gi stillingen til en utlending ble ansett som utenkelig, og de andre norske søkerne hadde langt mindre dirigenterfaring enn de tre hovedkonkurrentene. Blant dem var Halvorsens dirigentkollega i Bergen, Gaston Borch, fiolinisten Gustav Lange, som 28. januar hadde debutert som dirigent med en liknende PR-konsert som Halvorsens (Huldt-Nystrøm:86), og komponisten Catharinus Elling (*St* ²⁸/2 1899). Også Halvorsen synes til å begynne med å ha vært en outsider, for 28. februar meldte tidsskriftet *Sangertidende* at «de sidste Forlydender gaar ud paa, at Valget staar mellem Musikforeningens Dirigent Holter og Kristiania Teaters nuværende Kapelmester Winge». Først da tidspunktet for Halvorsens konsert begynte å nærme seg, og avisene brukte overskrifter som «Sensationel Konsert» i sine forhåndsomtaler (*NI* ¹¹/3), synes det

som om offentligheten for alvor ble klar over at Halvorsen var en seriøs og meget kompetent utfordrer til kapellmesterstillingen. Avisene la ikke skjul på «at Hr. Halvorsen, som finnes blandt Ansøgerne til Nationalteatrets Kapellmesterpost, med denne Konsert tænker at slaa et Slag for Stillingen» (NI 11/3). Blant de andre søkerne og deres tilhengere begynte panikken å bre seg, og styret i Musikforeningen, som stod last og brast med Holter, forsøkte å presse de bestemmende autoriteter ved Nationaltheatret. Således skrev *Norske Intelligenssedler* 17.mars, dagen før Halvorsens konsert: «Ifølge et Rygte skal Posten allerede være besat, og der siges, at man skyndte sig hermed, før Johan Halvorsen kunde faa holde sin Koncert». Avisen hadde imidlertid brakt på det rene at «dette Rygte savner enhver Grund».

I forbindelse med konserten fikk Halvorsen innvilget to ukers permisjon fra teateret i Bergen (*DNSprot* 14/2) og ankom Kristiania på sin 35-årsdag 15.mars. Etter at de første prøvene med orkesteret og de andre medvirkende musikerne var overstått, fortalte han i et brev hjem til Annie at han «kaver av alle kræfter og har håb om et godt udfald af concerten». Han hadde imidlertid også fått føling med intrigespillet rundt ansettelsen og skrev videre: «Der er et sandt helvedesleven om denne capelmesterpost. Ja ja! Jeg sa til [Bjørn] Bjørnson at: ‘det blir nok værst for dere sjøl om dere ikke får mig’» (JH til AH 16/3).

Konsertprogrammet var bygd opp som et representativt tverrsnitt av det Halvorsen hadde komponert og/ eller gitt ut i løpet av sine seks år i Bergen. For å få flest mulig sjangere representert, hadde han engasjert et stort antall medvirkende. I tre stykker for fiolin og piano ble han akkompagnert av Erika Nissen, mens «Passacaglia» (*Verk* 16) ble utført av Arve Arvesen på fiolin og Halvorsen selv på bratsj (→ s. 321). I tre sanger var han piano-akkompagnatør for Elisabeth Dybwad. Et forsterket Christiania Theaters Orkester – ifølge en avisnotis «saa talrigt besat, som der er Anledning til» (NI 11/3) – framførte under Halvorsens taktstokk *Vasantasena*-suiten (*Verk* 25), «Bojarernes Indtogsmarsch» (*Verk* 15) og en i ettertid ikke bevart «Scene i Skoven» fra eventyrkomedien *Tornerose* (*Verk* 37, → s. 312), som dermed fikk sin uroppførelse. Orkesteret medvirket også i konsertens sluttnummer «Varde» (*Verk* 21 nr. 1), som med stor suksess ble sunget unisont av et mannskor på ca. 100 sangere (→ s. 339). I sine erindringsnotater fortalte Halvorsen hvordan han opplevde begivenheten, som han med god grunn kunne se tilbake på som en av sitt livs «største oplevelser» (H:107):

Da jeg på denne koncert optrådte som komponist, dirigent, violinist, bratschist og pianist (akkompagnerte Elisab. Krohn [Dybwad]), fik jeg anledning til at «vise» mig fra alle sider. En sådan sydlandsk jubel har jeg aldrig været udsat for. Der var 20 fremkaldelser og omtrent hele programmet blev git dacapo. Men det gik også fandenivoldsk. Jeg følte at jeg havde orkestret med mig og så gik jeg «over bred-

derne». Bj. Bjørnson (teaterchefen) skjældte orkestret ut fordi de ikke gav mig fanfare. Men de vilde holde sig neutrale likeoverfor den pågående strid om den famøse kapellmesterpost. Men slaget var vunnet – det følte jeg, og broder Rolf kunde være stolt fordi det var ham som fik det hele i stand. Efterpå fest i Hotel Victoria. Bjørn, [Gina] Oselio, Martin Knutsen og en del andre. Jeg var imidlertid så «anterert» som de sier i Drammen, at jeg måtte tilsengs og få varme tallerkner på maven. I disse dage red jeg på popularitetens bølger. En avis skrev at: «Hadde jeg vist mig på kafeer eller restauranter, så vilde jeg blit utsat for ovationer.» (H:107 f.)

Kristianias musikkpublikum opplevde Halvorsen som et friskt pust som kom, opptrådte og vant publikums hjerter fullstendig, akkurat som da han som ukjent fiolinist 12 år før var solist med Musikforeningen (→s. 144). «Han modtoges med en overstrømmende Hjertelighed og hyldedes senere med stigende styrke. Ja, til Slutning voksede Bifaldet til rene Ovationer» (Mp 20/3). *Morgenbladets* kritiker, Valentin H. Siewers (signaturen +), fant det «rent ud sagt overraskende..., hvilken usædvanlig musikalsk Kraft, Bergen nu i flere Aar har nydt godt af», og med et spark til Holter beklaget han sterkt at «kun meget faa af Halvorsens Værker har været opførte her i Christiania». Om Halvorsen som komponist skrev han videre:

Igaar traadte han frem som Symfoniker af Rang. Det er nok muligt, at de Motiver, han benytter, ikke altid er særlig betydelige eller stærkt fremtrædende i Originalitet, skjønt han ogsaa her yder fortræffelige Ting, men Motiverne faar altid en glimrende Behandling. Hans Evne til kraftig, karakteristisk Kolorit, til at finde nye, virkningsfulde orkestrale Kombinationer, og hans Kjendskab til hvert enkelt Instrument overtræffes neppe af nogen anden Komponist i vort Land. Og trods de mange raffinerede Instrumentationsideer beholder Formen sin Klarhed og Anskuelighed. Derfor taler hans Værker paa samme Gang til den kyndige Musiker og til det store Konsertpublikum. De slaar ned og tænder (Mbl 19/3).

Siewers roste nettopp de egenskapene som er aller viktigst å ha for en komponist av teatermusikk. Kritikerens i *Norske Intelligenssedler* la likeens vekt på at «Hr. Halvorsens Produktion er af uvurderlig Nytte for et Theater,» ettersom han «forstaar den Kunst at skrive en Musik, som slutter sig effektivt til et Skuespil og løfter dets Stemning, saa Musiken blir et Led i Publikums Interesse for Stykket» (NI 20/3). Også *Morgenpostens* musikkannmelder, signaturen «Stop», påpekte at Halvorsens orkesterverk «klinger brilliant og røber en vaagen Sans for instrumentale Farver», men presiserte likevel: «I kunstnerisk Henseende stikker de neppe dybere end Theatermusik eller 'Kapelmestermusik' almindeligvis pleier» (Mp 20/3). Til gjengjeld var *Ørebladets* tidligere siterte kritikk helt uforbeholden i sin ros av komponisten Halvorsen (→ s. 384).

Selv om Halvorsens musikk gjennomgående slo godt an blant konsertgjengerne, var det, som *Kristiania Dagsavis* la vekt på, «fremforalt som *dirigent*, at Hr. Halvorsen tog Publikum saa at si med Storm. Rundt om i den velfylgte Sal

hersket der Enighed om, at *han* var Manden – Kapelmesteremnet ved vort Nationalteater.» Halvorsens helt enestående evne til å trollbinde orkester og publikum ble framhevet i de aller fleste avisene, ikke minst i *Verdens Gang*, der vi mellom linjene aner at det nettopp var på dette området konkurrenten Holter kom til kort:

Der herskede en ejendommelig Stemning under Johan Halvorsens Konsert ilørdags. Det talrike Publikum var sig tydelig bevidst, hvad Sagen gjaldt, og den Begejstring, der den hele Aften fulgte Hr. Halvorsen, og som ved Konsertens Slutning antog en rent demonstrerende Karakter, maa betragtes som et fra Publikums Side kraftigt og bydende Indlæg i den paagaende Kapelmesterstrid. Og Publikum har Ret til at være med. Det er nemlig ikke helt nok for en Dirigent, at han er en dygtig Musiker. Han maa tillige være i Besiddelse af en rent personlig Magt, der sætter ham i Stand til foruden at beherske Orkestret ogsaa at naa Publikum og tiltvinge sig dettes Interesse for sig og Orkestret. At Hr. Halvorsen ejer denne Magt, godtgjorde paa det kraftigste de Prøver, han ilørdags aflagde som Dirigent. Publikum var i en sand Henrykkelse, store Værker som «Bojarmarschen» og «Varde» maatte i sin Helhed gjentages, og sjelden har vel Kristiania Orkester udført sine Sager med saadan Glæde og Hengivenhed i Opgaven. Man forstod nu, at Materien ikke er saa ilde, naar man bare havde Manden til at præge den. Forsaavidt man mener ikke at burde beholde Teatrets gamle Dirigent [Winge], maa det nu kunne fastslaaes, at Hr. Halvorsen er den rette Mand paa rette Sted. Allerede Hr. Halvorsens ydre Fremtræden virker udmærket gennem dens Præg af sluttet Harmoni og rolig Elegance. Hans Taktslag er paa samme Tid blødt og i høj Grad energifyldt. Han har Orkestret fuldt ud i sin Magt og viser sig ved sine Indsatser som den allerede rutinerede Dirigent (*VG* ^{20/3}).

Ikke bare publikum, men også Kristiania-kritikerne var nesten samstemmige i at «Halvorsens Koncert Lørdag forenkled... de Vanskeligheder, som man har havt med at finde en Kapellmester til Nationaltheatret» (*Øbl* ^{20/3}). «Taktstokken blev i Hr. Halvorsens Haand en Tryllestav,» skrev *Kristiania Dagsavis*, og *Norske Intelligenssedler* gav Bjørn Bjørnson rett i «at Johan Halvorsen maatte være et Geni». Bare to kritikere, nevnte «Stop» og *Aftenpostens* Otto Winter-Hjelm, var mer forbeholdne, selv om også de anerkjente Halvorsens dyktighet som dirigent og komponist. De fant det prinsipielt vanskelig å vurdere Halvorsens dirigent-kvalifikasjoner etter bare én konsert med bare egne komposisjoner, som de mente manglet «de ældre Mesterværkers mangfoldige Iderigdom og rythmiske Grazie» (*Afp* ^{19/3}) og «ikke gav synderlig Anledning til noget mere udarbejdet eller nuancerigt Foredrag» (*Mp* ^{20/3}).

Uansett hva publikum, kritikere eller teatersjefen måtte mene: Valget av kapellmester ble ansett for å være så skjellsettende for norsk musikkliv at Bjørnson for lengst hadde gjort det klart at spørsmålet måtte avgjøres etter uttalelse fra en bredt sammensatt, sakkyndig komite. Komiteen ble formelt utnevnt i teaterets styremøte 13.mars og hadde ni medlemmer: Fiolinistene Alfred Andersen[-Wingar] og Gudbrand Bøhn fra teaterorkesteret, pianist Erika Nissen, kor-

dirigent O.A. Grøndahl (som antakelig var den som innstuderte «Varde» til konserten), ekspedisjonssekretær Aimar Grønvold, organist Christian Cappelen (som var musikk-kritiker i *Verdens Gang* og antakelig skrev den kritikken som er sitert over), sangeren Thorvald Lammers og komponistene Ole Olsen og Christian Sinding (*NTprot* 13/3). De av komiteens medlemmer som ikke medvirket ved konserten, var naturligvis innbudt til å overvære begivenheten, men komiteen kunne jo ikke ta hensyn til inntrykkene fra én enkelt konsert når den skulle avgi innstilling i kapellmesterspørsmålet. Heldigvis hadde mange av komiteens medlemmer i motsetning til Kristianas publikum og kritikere allerede meget god kjennskap til Halvorsen, Bøhn og Cappelen helt fra begynnelsen av 1880-åra, Sinding fra studietida i Leipzig og Grønvold gjennom vinterens korrespondanse med Grieg og Halvorsen selv. Med unntak av de to orkestermusikerne var alle komitemedlemmene gjester ved musikkfesten i Bergen sommeren før og hadde dermed Halvorsens innsats som komponist, dirigent og fiolinist i friskt minne. At Halvorsen begeistret alle ved sin sensasjonelle konsert i Kristiania, kan derfor bare ha virket som en ekstra bonus når komiteen skulle treffe sin avgjørelse. Når alt kom til alt, kunne det ikke herske noen tvil om at Halvorsen var den av de tre søkerne som samlet hadde bredest erfaring innen de feltene Nationaltheatrets kapellmester skulle arbeide, noe som også skulle gå klart fram av hans vedlagte attester. Også som komponist av teatermusikk ble han nok allerede dengang bedømt som bedre kvalifisert enn Winge og Holter. Som en kritiker hadde skrevet etter konserten: «Man hører ikke ofte herhjemme saa god Teatermusik som Hr. Halvorsens Vasantasenasuite» (*NI* 20/3).

Komiteen møtte teaterets styre første gang 18.mars, samme dag som Halvorsens konsert fant sted. Etter at medlemmene hadde forvissnet seg om at Svendsen ikke var aktuell, «talte [man] om de forskjellige ansøgere», men noen avgjørelse ble ennå ikke tatt. I stedet «enedes [man] om, påny at træde sammen mandag den 20.dns» (*NTprot* 18/3) for å avgi innstilling før den endelige avgjørelsen skulle fattes av Nationaltheatrets representantskap 25.mars. Av referatet fra Nationaltheatrets styremøte 20.mars går det fram at komiteens «udtalelse gik afgjørende i retning af at anbefale Halvorsen til den ledige kapelmesterpost». Styret fulgte lojalt komiteens innstilling og gikk enstemmig inn for Halvorsen som kapellmester. I et brev til Annie, som var blitt igjen hjemme i Bergen, skrev en opprømt Halvorsen dagen etter:

Jeg er overlykkelig. – Af administration og musikerkomiteen indstillet og *enstemmig*. Heisan! Stik den! ... Lørdag [25. mars] altså representermøde. Bjørnson er lykkelig og indstillede mig til 4000 kr.* Du skal få det godt mor... Vi reiser hvor du har lyst til Sommeren. Annie, Fanden gale, heisan, hurra, hurra! Brug penger så det lyner

etter og hold ordentlig theslaberas. Hvordan har Aase stompen min [det]? Nei må afsted, koncert Drammen (JH til AH 21/3).

Drammens-konserten 21.mars, Halvorsens første opptreden som fiolinist i fødebyen på nesten seks år, var meget vellykket: «Han legte med Tonerne og holdt sine Tilhørere fangne fra første Stund» (*DrT* 23/3). Som takk ble han «Gjenstand for megen Paaskjønnelse fra sine Bysbarn» (*DrBl* 23/3), som kunne konstatere at han hadde «gjennemgaaet en storartet Udvikling» (*DrT* 23/3), formodentlig i første rekke som komponist. Konserten bestod nemlig overveiende av Halvorsens egne komposisjoner (→ kronologi). Passacagliaen, som han også her spilte sammen med Arve Arvesen, ble av *Drammens Blad* betegnet som «Aftenens smukkeste Numer» (*DrBl* 23/3). Ellers medvirket pianisten Astrid Johannessen-Onarheim, som akkompagnerte Halvorsen og også gav et par soloavdelinger.

Tilbake i Kristiania kunne Halvorsen konstatere at stemningen i kapellmesterspørsmålet var mer pisket opp enn noen gang før, som «den rene Dreyfus-affære», telegraferte han hjem til Annie (*H*:106). Kapellmesterspørsmålet ble et brennhett tema i både offentlig og privat debatt, og en avis påpekte at det var «Besynderligt, at man kunne faa op saa megen musikalsk Interesse her i Byen..., næsten, som det skulde være Storthingsvalg, det gjaldt» (*H*:103). Usikkerheten blant menigmann var stor, for komiteens og styrets enstemmige innstilling av Halvorsen var ikke offentliggjort. Således verserte det sterke rykter, også i pressen, om at den sakkyndige komiteen skulle ha «delt sig i tre Grupper, der hver for sig holder på Hr. Per Winge, Hr. Holter og Hr. Johan Halvorsen» (*Dbl* 27/3, se også *Mbl* 26/3).

I den tro at Nationaltheatrets representantskap ikke hadde fått noe entydig råd fra den sakkyndige komiteen, ble det skrevet en lang rekke anonyme innlegg i avisene, de fleste med sikte på å få alle dem som hadde latt seg blende av Halvorsen, til «at gyte lidt koldt Vand i sit Blod» (*H*:96). En anonym «Musiker» stilte følgende tendensiøse spørsmål: «Hvorfor hente en Mand fra Bergen, hvis Kapaciteter man desuden ikke helt kjender, naar man i Hr. Iver Holter har Manden?» (*H*:97). En innsender til *Aftenposten*, undertegnet «O.S.», framholdt likeens «at en enkelt heldig Koncert ikke ganske opveier flereaarig dygtig Dirigentvirksomhed» (*DrT* 28/3). Innsenderne var tydeligvis helt fremmede for den tanken at det faktisk kunne være mulig å skaffe seg dirigenterfaring andre steder enn i Kristiania. Som kjent hadde ikke bare Halvorsen, men også Holter og Winge fått

* Til sammenlikning fikk de fleste skuespillerne en årslønn på 2500–3500 kroner i sesongen 1899–1900, og bare stjerneskuespilleren Johanne Dybwad fikk like høy lønn som kapellmesteren (notat fra NTs administrasjon vinteren 1899). Teatersjefens gasje ble satt til 6000 kroner (*NTprot* 21/5 1898).

sin første dirigenterfaring i Harmonien i Bergen. Leserinnleggene dvelte også ved Halvorsen som komponist. Nevnte «O.S.» gav en nedlatende beskrivelse av Halvorsens musikk som «fikst komponeret Populærmusik, der gik ind af det ene Øre og ud af det andet» (H:97), mens signaturen «K.B.M.» punkt for punkt tok til motmæle mot argumentasjonen fra «O.S.» og gav følgende konklusjon: «I Nationalteatret skal der være Fest – baade på Scenen og i Orkestret. Og i Orkestret bør Johan Halvorsen føre den an» (H:97). Den 24.mars, midt under striden, skrev Halvorsen i et brev hjem til Annie i Bergen:

Da jeg lever i en sådan spenning om dagen får jeg det ikke til at skrive breve. Der intrigeres forfærdelig mot mig. Holter tog dagen efter concerten sin ansøgning tilbage, men leverte den atter ind igjen. De er aldeles rasende og leverer lange angreb på mig i Aftenposten. Nu skulle det været afgjort imorgen, men [Vollert] Bøgh og [Fredrik] Langård har af hensyn til Holter fået det opsat til tirsdag [28/3]. Imidlertid er altså jeg indstillet *som no. 1 og enstemmig* af administrationen (Bjørnson, Wiers-Jensen, Helliesen, Morgenstjerne) og Musikerkomiteen..., så man skulde jo tro at representantskabet tog hensyn til indstillingen. Men jeg er i tvivl. Så meget underjordisk arbeide som her udfoldes må vel også sætte frugt... Jeg er af hele pressen, publikum og musikere udpæget som landets dygtigste taktstok, så hvis Holter får den post, så får han det ikke godt, og længe blir han der heller ikke.

Etter Halvorsens store suksess må Holter utvilsomt ha følt at han neppe ville «få det godt» som Nationaltheatrets kapellmester. I brevs form meddelte han nemlig Bjørnson at han trakk seg fra hele kapellmesterstriden og bad ham offentliggjøre det i alle «morgendagens aviser (også V.G.)» (IH til BBjr 19/3). Forståelig nok var han oppgitt over Bjørnson, som først hadde anmodet ham om å søke, men nå meget utilslørt gikk inn for konkurrenten Halvorsen. Som flere ganger før var den samvittighetsfulle og hardt arbeidende, men meget sårbare Holter åpenbart rammet av mangel på selvtillit (Rugstad:75), og i slike situasjoner synes det som han hadde en tendens til å handle overilet og/ eller komme med uforsiktige utsagn. Da han høsten 1898 fikk nyss om at Grieg forsøkte å få Svendsen «hjem» til kapellmesterstillingen, var han således snar til å understreke hvordan han selv verken var lat, udyktig, drikkfeldig eller hadde andre laster (IH til BBjr 14/10). Holters sårbarhet gjorde det desto viktigere for ham å holde seg med det Halvorsen beskrev som «mægtige venner som gik i ilden for ham» (H:107), og disse fant han i første rekke blant styremedlemmene i Musikforeningen. Drøye to år tidligere hadde Grieg advart Holter mot å misbruke sin stilling og sine «gode Venner i Musikforeningens Bestyrelse», da dette «kunde hævne sig» (EG til IH 19/11 1896). Under kapellmesterstriden kom nettopp den nære forbindelsen med ledelsen av Musikforeningen til å gjøre vondt verre for den hardt pressete Holter. Det virker ikke særlig overbevisende at han først trakk seg og oppgav hensynet til Musikforeningen som (skinn)grunn (IH til BBjr 19/3), men «strax efter kom til

Besindelse og paany forlangte at konkurrere» (*Mbl* 27/3 / *DrT* 28/3), også det med nidkjær støtte fra Musikforeningens styre: Som det går fram av det siterte brevet over, klarte Vollert Bøgh og Fredrik Langaard, som både satt i Nationaltheatrets representantskap og var styremedlemmer i Musikforeningen, å få utsatt avgjørelsen i tre dager. Dette for at også Holter, som gjennom 12 år hadde ledet Musikforeningens konserter, skulle gis anledning til å vise sine evner som dirigent! Den 25.mars dirigerte han nemlig Tsjajkovskijs 6.symfoni ved Musikforeningens konsert. Som ventet gav konserten «Anledning til en demonstrativ Hyldest for Dirigenten, Hr. Ivar Holter, – som et yderligere Indlæg i Striden om Kapelmesterposten» (*Mbl* 27/3 / *DrT* 28/3). Ved konsertens slutt fikk Holter til alt overmål overrakt en stor laurbærkrans fra Musikforeningens styre, mens publikum ble gitt det inntrykket at kransen var fra orkesteret (*H*:98), som var nær identisk med det Halvorsen hadde dirigert en uke før. Nye leserinnlegg fulgte, bl.a. fra en for anledningen anonym «Musiker». I et åpent brev til Nationaltheatrets representantskap påpekte han «at Holters Taktstok ogsaa kan elektrisere» og mente at publikums «demonstrative Bifald» syntes «at tyde paa, at det er Hr. Holter, man ønsker til Posten» (*H*:98). Johannes Haarklou, som etter viderverdighetene rundt musikkfesten året før benyttet enhver anledning til å motarbeide Grieg og hans medspillere, fulgte noen dager seinere opp med å tolke «Ovationerne for Dirigenten» som «en energisk Protest mod den Afgjørelse af Kapelmester-Spørgsmaalet, som allerede da antoges for sandsynligt» (*St* 31/3).

Utenom avisspaltene ble agitasjonen mot Halvorsen ført i til dels svært ufine former. Holters tilhengere unnslo seg ikke for å sette ut grunnløse rykter om at Halvorsen var en uansvarlig drukkenbolt som ikke kunne betros den viktige kapellmeterposten (*H*:105). I et leserinnlegg i *Verdens Gang* 28.mars tok teaterkritikeren Sigurd Bødtker skarp avstand fra de metodene Halvorsen var blitt utsatt for:

Den Agitation de siste Dage har bragt os til Fordel for Hr. Iver Holter, er af en saa uanstendig en Art, at den ikke bør faa virke videre i det dunkle; jeg skal love de Mænd, der nu gaar fra Gaard til Gaard og tror sig vel skjulte, at de nok skal komme frem i Dagens fulde Lys. Hr. Holters Musikforeningskonsert ilørdags var god, det var slet ikke nødvendigt at træffe et Hr. Holter helt ubekjendt Arrangement for at gjøre den bedre [det siktes til den omtalte laurbærkransen «fra orkesteret»]; det er blot kjedeligt, at Hr Holter har trængt 12 søvnige Aar for at blive vaagen. Med alle sine Fejl er han saa god en Musiker, at han burde forskaanes for det Forsvar, for hvilket en mod Hr. Halvorsen højst kritisk Polkamusikant [Haarklou] og nogle endnu mere anonyme «Musikinteresserede» har fundet vore beste Blade aabne. Nationaltheatrets Repræsentanter, der har Afgjørelsen i sin Haand, maa kun ikke tage disse Folk alvorlig; de maa forstaa at der for dem kun foreligger et enkelt Spørgsmaal at besvare: hvem maa efter de kyndige Musikers Dom og efter Direktionens Indstilling være den dygtigste?

Samme kveld falt avgjørelsen, som ble en overlegen seier for Halvorsen. Av Nationaltheatrets 37 tilstedeværende representanter stemte hele 27 for Halvorsen, bare 9 for Holter (*NTprot*, også referert i bl.a. *Afp* og *BAT* 29/3). De fleste av Wings tilhengere, som subsidiært var ventet å ville stemme for Holter (*Dbl* 27/3), «bøiede sig for Indstillingen og stemte paa Halvorsen» (*BAT* 29/3). Med utgangspunkt i kapellmesterstridens «lidet tiltalende Agitation ... fra det ene og det andre Hold» uttrykte *Morgenbladet* et håp om «at den Agitation, der drives i politiske Spørgsmaal og ved Samlagsafstemninger, ikke ogsaa vil blive overført til Kunstens fredede Omraade». Framfor alt var det nå viktig at Halvorsen etter det som var skjedd, trengte og burde «kunne regne paa Støtte fra alle Hold» (*Mbl* 29/3). De fleste avisene hilste valget av Halvorsen med glede, om enn ikke alle så udelt som *Ørebladet*:

Det Valg, som Nationaltheatrets Repræsentantskab igaar traf, vil uden Tvil bli til Gavn baade for det nye Theater og vor By's musikalske Liv.

Thi Johan Halvorsen vil forlene Kapelmesterposten med den Kunstens Myndighed, som ingen af hans Medansøgere havde formaaet at kunne gi den. Han er ingen musikalsk Haandværker, men helt igjennem en Kunstner af Guds Naade, – en frodig og frisk Individualitet, som ikke gaar de slagne Landeveie...

Vi tror derfor, at man har Grund til at stille store Forventninger til den nye Mand. Der trænges visselig unge Kræfter til at renske op i vore Musikforholde og skabe et nyt, førsterangs Orkester i vor By. Vi tvivler ikke paa, at Halvorsen vil faa adskillig Modvind under dette sit Arbeide, men vi haaber, at han vil sætte sin Vilje og Energi ind paa at utrydde gammel Slendrian og indgroede Uvaner – til Gavn og Glæde for vor Bys musikalske Trivsel.

Med det Haab ønsker vi ham velkommen iblandt os (*Øbl* 29/3).

Organiseringen av Nationaltheatrets Orkester – Utenlandsreise for å skaffe flere musikere

I forbindelse med Edvard Griegs 60-årsdag 15.juni 1903 hyret Halvorsen og Nationaltheatrets orkester et eget skip og la ut på en stor konsertturné rundt hele kysten av Sør-Norge (→ kronologi). De gav flere konserter i Bergen, og under en festmiddag holdt jubilanten mange taler, bl.a. til Halvorsen. Her så han tilbake på begivenhetene rundt ansettelsen av kapellmester og opprettelsen av orkester ved Nationaltheatret fire år før:

Den Gang da Johan Halvorsen, spækket med alle de Muligheder, som jeg vidste han havde, søgte Posten som Chef i det nye Nationaltheater var jeg Pessimist, jeg troede ikke, han fik den. Jeg kjendte Kristiania. Med saa skede det deilige, at jeg fik saa blodig Uret. Han fik den. Der skede ligefrem den utroligste Retfærdighed. Der staar nu, hvad der er saa uhyre sjelden i Norge, den rette Mand paa den rette Plads, og han har samlet det der Orkester. Det er hans Værk. Han reiste ud og samlede det og saa fik han de udmærkede Kræfter som Konsertmester Gustav Lange, som vi har den Ære at se hos os iaften. (*Mav* 17/6 1903, også gjengitt i *BT* 17/6 1903 / Grieg 1957:200 f.).

Griegs ord kan lett gi inntrykk av at det var Halvorsen og han alene som i 1899 bygde opp Nationaltheatrets orkester fra grunnen av, men dette er en sannhet med store modifikasjoner. De 27 musikerne i Christiania Theaters orkester ble slett ikke sagt opp, men gikk tvert imot «over til å utgjøre grunnstammen i Nationaltheatrets orkester» (Berckenhoff 1929:20). Blant disse var også orkesterets førstekonsertmester fra 1900, fiolinisten Gustav Lange, som Grieg feilaktig framhevet som håndplukket av Halvorsen, kanskje fordi han dermed kunne rekke en utstrakt hånd til en av sine hovedmotstandere fra striden rundt engasjement av orkester til musikkfesten i Bergen i 1898 (→ s. 439)? Det ville føre for langt å gi en nærmere omtale av alle de utmerkete musikerne Halvorsen overtok fra det gamle teaterorkesteret, men to av dem skal framheves spesielt, da de begge hadde vært Halvorsens lærere: Gudbrand Bøhn (→ s. 87), som fortsatte som førstekonsertmester under Halvorsens taktstokk i ett år, og Christian Jehnigen, dirigenten for Borgervæpningens musikkorps i Drammen under Halvorsens oppvekst (→ s. 64). Jehnigen hadde under sitt opphold i Drammen opprettholdt kontakten med Kristianias musikkmiljø ved å spille kontrabass ved Musikforeningens konserter, og i 1883 vendte han tilbake til Kristiania for godt. Han spilte kontrabass i Christiania Theaters Orkester og fortsatte å traktere samme instrument under Halvorsens ledelse ved Nationaltheatret helt fram til 1906. Da gikk han av med pensjon i en alder av 76 år, etter å ha spilt under meget skiftende forhold i Kristianias orkestre i hele 50 år. I den forbindelsen skrev Halvorsen underfundig til Grieg: «På ham kan man mærke at det forædler at spille kontrabas. Der findes ikke ondt i denne mand! Han har aldrig lavet en eneste intrige. Dette forekommer derimod ofte hos Clarinetter og hornister» (30/8 1906).

Selv om kjernen i det som fra høsten 1899 skulle bli Nationaltheatrets orkester, eksisterte på forhånd, måtte det skaffes rundt 20 nye, kvalifiserte musikere. Noen av dem ble hentet fra brigademusikken og orkestrene ved Centraltheatret og Christiania Tivoli (FSO-Progr. 5/9 1924, Huldt-Nystrøm:188–190), og fra Bergen brakte Halvorsen med seg to unge fiolinister, Harald Heide, som seinere ble Harmoniens dirigent i en årrekke, og Peter Reiersen, som under sit fornorskede navn Per Reidarson med tida skulle bli en beryktet kritiker i hovedstaden. For å få orkesteret fullt besatt var det likevel nødvendig å gå utenom Norges grenser, en oppgave som ble betrodd den nye kapellmesteren. Derfor fikk Halvorsen tidlig beskjed om at han – i fall han fikk stillingen – sporenstreks måtte reise til utlandet for å engasjere musikere til de ubesatte plassene i orkesteret. Allerede i et telegram til Annie 18.mars bad han henne forberede seg på en eventuell utenlandstur (H:105), og Nationaltheatrets styre besluttet i sitt møte

20.mars, etter enstemmig å ha innstilt Halvorsen som kapellmester, «at der ydes den vordende kapellmester Kr. 400.00 til at foretage en reise til Tyskland for at engagere musikere» (*NTprot*). Dagen etter skrev Halvorsen i et brev hjem til Annie: «Nu må jeg sandsynligvis reise allerede tirsdag næste uge [28.mars], reise til Tyskland for at engagere musikere og blir borte 14 dager a 3 uger. Kan og vil du være med så ved Du det er en aftale» (JH til AH 21/3). I neste brev, skrevet fredag 24.mars, forberedte han Annie på reisen: «Dette brev får du sandsynligvis mandag morgen [27.mars]. Afgjørelsen blir altså tirsdag [28.mars] og da telegraferer jeg så må Du gå ombord med engang.» I løpet av helga ble reiseruta noe endret, for i et telegram til Annie 27.mars, undertegnet «Rolf Impresario» [Rolf Halvorsen], heter det: «Oficiel afgjørelse imorgen. Seiren sikker. Længere udenlandsreise London Ostende Berlin bestemt hurtig afvikling Bergen Johan ankommer Bergen løverdag [1.april]» (*H:106*).

Ut fra broren Rolfs telegram må Halvorsen ha forlatt Kristiania en dag eller to etter Nationaltheatrets representantskapsmøte for å komme til Bergen 1.april, som var påskeaften. Like før avreisen fra Kristiania hadde han i et telegram bedt Annie bestille «30 spegelaar og se glad ud» (*H:106*), så det er tydelig at de planla en skikkelig seiersfest for sine venner i Bergen før utenlandsreisen skulle starte, sannsynligvis like over påske. Dessverre er det overhodet ikke etterlatt korrespondanse eller andre dokumenter fra selve reisen, bl.a. fordi Annie for én gangs skyld var med ham på en utenlandsreise, noe de vanligvis ikke hadde råd til (ifølge AH 27/11 1951, NRK 2522). Ferden gikk tydeligvis først med dampbåt fra Bergen til London, seinere via båtforbindelsen Dover–Ostende med tog til Berlin. Det er usikkert hva Halvorsen utrettet i London, men i Berlin vet vi at han lyktes i å engasjere flere musikere. Blant dem var hornisten Gustav Spohr, som ifølge Grieg «bærer 5 Ordener på sit Bryst og fortjener 10, thi han blæser herligt» (EG til TA 7/9 1899), og de tre unge trombonistene Max Henze, Bruno Hamburg og Max Lindemann, som alle kom til å vie sine musikerkarrierer til Kristianias musikkliv, først i Nationaltheatrets orkester og fra 1919 i Filharmoniske selskap (FSO-Progr. 5/9 1924, Huldt-Nystrøm:189). For anledningen må Halvorsen ha fått fullmakt til selv å engasjere de musikerne han fant kvalifisert. Seinere var den vanlige prosedyren, som han gjorde rede for i et brev til Bjørnstjerne Bjørnson 11.september 1900, «at alle ansættelser i orkestret skal afgjøres efter konkuransespil, som skal bedømmes af Musikforeningens dirigent, kapellmesteren og koncertmesteren ved teatret».

Avskjed med Bergen våren 1899

Før Halvorsen kunne tiltre som kapellmester i hovedstaden, måtte han avvikle sine engasjementer i Bergen, dit han og Annie kom hjem fra Berlin 20. april (JH til GS 20/4). Mens Halvorsen var bortreist, hadde Harmoniens kor og orkester under ledelse av Ingolf Schjøtt gitt tre kirkekonserter med Schuberts messe i Assdur, men ved sesongens siste orkesterkonsert, 4. mai, var det igjen Halvorsen som dirigerte. Første del av konserten hadde et «klassisk» preg, med Mozarts symfoni nr. 40 etterfulgt av J.S. Bachs fiolinkonsert i a-moll, der Halvorsen var fiolinsolist med pianoakkompagnement av Hildegard Poppe. Svigerfaren John Grieg utførte deretter solopartiet i en serenade av Volkmann, før konserten ble avsluttet med tre utdrag fra det forhåndsomtaltene beskrev som Halvorsens «nye, store Arbejde, Melodramaet 'Tornerose'» (BT 2/5). Musikken var ifølge Kristiania-kritikeren Siewers skrevet til en eventyrkomedie av «Fin Folkesen» (Mbl 19/3), et pseudonym for Olaf Ibsen. Et brev fra Grieg til Halvorsen 23. desember 1898 tyder på at Halvorsen da var i gang med å komponere *Tornerose*-musikken, som må ha blitt ferdig i løpet av vinteren. «Scene i Skoven» var allerede uroppført ved konserten i Kristiania (→ s. 472), og nå stod den på programmet sammen med «Torneroses Sang» og «Festmarsch». Musikken ble tatt vel imot, og Vetlesen skrev i *Bergens Aftenblad* 6. mai:

Aftenens clou var dog Dirigentens Komposition tilsidst, hans Tornerose-Fragmenter. De lover godt. Eventyrets Glans og naive Friskhed er over dem, parret med rig Melodiøsitet, her er den samme fremragende Evne som tidligere til at finde de rette Virkemidler gennem de forskjellige Instrumenters Klang.

Themaet i «Torneroses» Sang er saaledes overordentlig tiltalende i sin enkle, vemodige Stemning og blev af en Amatrice [frk. Abel] ligesaa tiltalende og fordringsløst sunget... Skogscenen klinger farverig og fyldig, har Duft af Foraar og Fuglejubel, og den pompøse Festmarsch, som sandsynligvis er Eventyret «snip, snap snude», alt vel – er yderst gravitetisk, yderst festbrusende og yderst fornøielig. De to første Satser maatte gives da capo, og efter Marschen var der stor Begeistring.

All den stund Halvorsen komponerte musikk til *Tornerose*, må stykket rimeligvis ha vært planlagt oppført ved Den Nationale Scene. Det ble likevel aldri satt opp, kanskje fordi Halvorsen forlot Bergen? Strengt tatt vet vi heller ikke om han i det hele tatt hadde fullført mer musikk til *Tornerose* enn de tre utdragene som ble oppført ved Harmoniens konsert, for hele verket synes å være gått tapt. Det er likevel en viss mulighet for at festmarsjen er identisk med en bevart marsj Halvorsen skrev anonymt til 17. mai året før og ofte skulle komme til å benytte som mellomaktsmusikk i sine første år ved Nationaltheatret (*Verk* 34). Vetlesens karakteristikk av *Tornerose*-festmarsjen (se over) ble i det store og det hele istemt

både av *Revyens* kritikersignatur «–nn», som framhevet «ypperlig Intrumentation», at «Farvelægningen er bred og den kunstneriske Kraft imposant» (*Rev* 6/5), og *Bergens Tidende*, som karakteriserte den som «hans prægtige, brilliant, men efter vor Smag vel overdaadigt instrumenterede Festmarsch» (*BT* 6/5). Omtalene kan synes særdeles treffende på festmarsjen fra året før (*Verke* 34), som med periodevis framtreddende skarptromme og massiv melodiføring i messingblåserne mot slutten av triodelen ganske sikkert kunne virke «overdådig» instrumentert på en del av samtidas kritikere. I seg selv beviser dette likevel ingen sammenheng eller identitet mellom marsjene, for slike karakteristikker kan nyttes på nær sagt enhver komposisjon i festmarsj-idiom.

I anledning av Halvorsens avskjed med Bergen avrundet Harmoniens styreformann Frants Beyer konserten med å utbringe «et Leve for den talentfulde Komponist-Dirigent, som nu forlod vor By», hvorpå publikum fulgte opp med «nifoldigt Hurra og vedholdende Applaus» (*BT* 6/5). Som Grieg hadde skrevet til Halvorsen allerede 24. desember 1898, gjaldt det å forlate byen som «elsket og savnet», og først nå synes det som om bergenserne fattet hvilket enormt tomrom Halvorsen ville etterlate seg i Bergens musikkliv. Som Vetlesen framhevet i sin konsertkritikk: «I Hr. Halvorsen, Dirigent, Solist, og Komponist i én Person, maa vi – desværre, – miste en Kraft, som ikke blir let at erstatte» (*BAb* 6/5). Ved begynnelsen av sesongen hadde *Revyens* utgiver, Joachim Lampe, refset sine bysbarn for at «Hr. Halvorsen med sit udprægede Østlandsnaturel her vestenfjelds ikke synes fuldt ud at nyde den Popularitet, som hans Talent og Arbeidsomhed fortjener» (12/11 1898). *Bergens Tidende* uttrykte samme høst håp om «at vi kan faa beholde ham, og at Omstændighederne maa udvikle sig saaledes, at ogsaa hans Interesse vedligeholdes og anspores» (29/10). Men som vi har sett i forrige kapittel, var Harmonien så absolutt ikke inne i noen positiv utvikling sesongen 1898–99. Den 1. april 1899, like etter at kapellmesterspørsmålet ved Nationaltheatret var avgjort, skrev Grieg til Beyer: «De såkaldte musikalske Bergensere har nok ikke vidst, hvem de havde blandt sig. Det har de da tydelig vist ved Besøget til hans Koncerter. Hvem skal nu tage fat??» Dagen før deler av programmet fra Harmoniens konsert skulle gjentas ved en egen «Afskedskoncert» 13. mai, gav *Bergens Tidende* følgende oppsummering av Halvorsens seksårige virke i Bergen:

Kapelmester Johan Halvorsen skal snart rejse. Han giver imorgen Afskedskoncert. Vi maa beklage, at Byen desværre mister en Førsterangs musikalsk Kraft. Men hele Byen vil selvfølgelig være med at yde ham en sidste Aerkjendelse.

I Bergens Musikliv har han havt en ledende Stilling, siden han blev ansat her, og vi haaber det tør siges, at der i denne Tid har været Fremgang. Arbejdet ved Theatret er ikke af de taknemligste for en Musiker, men Halvorsens rolige Udholdenhed har ogsaa der sat vakre Frugter. Hans varme Interesser har desuden ført ham ind i en

4.1 Halvorsens ansettelse som kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania 1899

meget omfattende Virksomhed. Han har været Vestmannalaget en god Støtte i dets Arbejde for den gamle nationale Musik. Som Violinist vil han altid mindes her for sin noble, fine og lødrige [!] Kunst, og mange er de, som vil takke ham for en værdifuld Støtte.

Som Leder av musikalsk Liv i Byen, som Komponist og executerende Musiker, som varmt nationalsindet Kunstner vil Hr. Halvorsen imorgen møde en samstemmig Tak fra et fuldt Hus.

Avskjedskonserten ble en stor suksess med «Blomster, Laurbærkranse, ... begeistrede Klapsalver og Fremkaldelser», men bergenserne frammøte-vaner fornektet seg ikke: «Et talrigere Besøg havde været at vente ved en sådan Anledning,» kommenterte *Bergens Aftenblad* 15.mai. Orkester og sangsolist medvirket igjen i utdragene fra *Tornerose*, og John Grieg gjentok Volkmann-serenaden, trolig hans aller siste offentlige opptreden som cellist. Pianisten var denne gangen Elisabeth Hals Andersen, og Bach-konserten var skiftet ut med et av den unge Halvorsens aller første glansnummer som fiolinist, 1. sats av Mendelssohns fiolinkonsert. Det var ved samme konsert han uroppførte *Mosaïque*-stykkene «Veslemøys sang» og «Scherzino» (*Verk* 35, → s. 422).

Halvorsens siste opptreden som fiolinist i Bergen fant sted fire dager seinere, under Den Nationale Scenes årvisse 17.mai-matiné. Akkompagnert av Hildegard Poppe framførte han Ole Bulls «Sæterjentens Søndag» og sine egne to norske danser. På matineeens program stod også hans fedrelandssang «Gud signe Norigs land», mens «Varde» ble framført ved Vestmannalagets «Feststemna» samme ettermiddag.

Teatersesongen varte til 26.juni, da den populære skuespilleren Michael Krohn, som i likhet med Halvorsen var blitt ansatt ved Nationaltheatret, holdt sin avskjedsbenefice. Også Halfdan Christensen og Albert Bøgh ble denne forsommeren innvilget beneficer, dvs. forestillinger der overskuddet tilfalt dem (Wiers-Jenssen & Nordahl-Olsen:407). Joachim Grieg hadde foreslått at Halvorsen 27.juni likeens «skulde tilbydes ... Benefice» (*DNSprot* 9/6), men dette ble avslått av styret. Så høyt verdsatte det altså Halvorsens årelange innsats for Den Nationale Scene! Som Halvorsens etterfølger konstituerte teateret først konsertmester Harald Knutzen (*DNSprot* 22/8), men han ble 1.mars året etter erstattet av den driftige danske komponisten Christian Danning, som fram til 1907 virket i samme dobbeltrolle som Halvorsen hadde hatt i Bergen, riktignok med flere avbrudd som følge av Harmoniens stadig tilbakevendende økonomiske vanskeligheter.

4.2 De første sesongene ved Nationaltheatret

Halvorsens forberedelser sommeren 1899

Det var neppe med noe særlig tungt hjerte Halvorsen forlot Bergen i begynnelsen av juli 1899. Riktignok så han alltid tilbake på sine seks år i byen som «en deilig tid» (*Mbl* 24/3 1907, *H*:59), først og fremst fordi han fikk så mange gode venner og også lærte sin livsledsager Annie å kjenne der. –Og rent karrieremessig hadde Halvorsen utvilsomt engasjementene i Bergen å takke for at han kunne utvikle seg til å bli Norges ledende orkesterdirigent i generasjonen etter Johan Svendsen. Men nettopp derfor var det nå viktig å få arbeide under større forhold, med et stabilt, profesjonelt orkester. Han var også svært lettet over å slippe å bli dratt inn i den store, ødeleggende musikkstriden som nå var i emning i Bergen. Samme vår hadde Harmoniens ambisiøse «lillebror», Musikforeningen, søkt og fått innvilget kommunal støtte til en betydelig utvidelse av konsertvirksomheten, som hele neste sesong skulle komme til å foregå i langt skarpere konkurranse med Harmonien enn året før (Petersen:210, Berg & Mosby:272 ff., Fasting:197 ff., Grieg 1957:172 ff., JH til EG 12/2 1900). I stedet kunne han sommeren 1899 innlosjere seg med kone og datter i landlige omgivelser på Blommenholm i Bærum, der han i ro og mak kunne forberede og se fram til å ta fatt på sitt virke som kapellmester ved Nationaltheatret i Kristiania. Oppløftet over sin nye livs- og arbeidssituasjon skrev han til Grieg 20.juli:

Vi er nu indstaleret på en stor prægtig bondegård ved Høvik, og vi befinder os alle sammen udmærket. Jeg har et prægtigt arbejdsværelse hvor jeg er fuldstændig alene med vorherre. Det er en pragtfuld birkelund, så stor som selve Kølnerdomen. Jeg føler mig så hjemme i denne natur som her er...

Håber snart at vi har dere her. Jeg tror nok at sommeren her østerpå vilde være bedre for Dig, og jeg ser mig i den anledning om efter en fredet plet hvor jeg tænkte mig vi skulde bygge. Lige siden vi reiste fra Musikforeningens by [Bergen] har vi havt strålende solskin. Bare ikke Bugge [formannen for Musikforeningen i Bergen] starter en filial herinde... Det eneste vi savner er alle dere derborte ved Fjøsanger og Hop.

Som vi skal komme tilbake til, benyttet Halvorsen sommerukene på Blommenholm til å komponere en festouverture til innvielsen av Nationaltheatret, men han måtte også jevnlig reise inn til Kristiania for å ta del i de praktiske forberedelsene. Under de siste innredningsarbeidene i teaterbygget ble han konsultert når det gjaldt dybden av orkestergraven, og her rådførte han seg her med Johan Svendsen, som var i Kristiania på sommerbesøk. I samme brev til Grieg skrev Halvorsen således:

Jeg kan hilse Dig fra Johan Svendsen. Jeg traf ham i Xnia forleden dag og havde vi en hyggelig dag sammen. Han var med mig i Nationaltheatret for at se på orkestret som jeg har rådet arkitekten at lægge en meter høiere. Jeg blev meget glad over at Svendsen var enig med mig i dette, da jeg på dette punkt var noget usikker. Jeg håber inderlig at det kommer at klinge (JH til EG 20/7).*

Det er lett å forstå at Halvorsen motsatte seg å gjemme bort musikerne i en dyp og klangdempende orkestergrav, nå som Kristiania endelig skulle få et etter dadas forhold rikt besatt orkester. Under besøket i Bayreuth sommeren 1896 ble han jo svært skuffet over den dempete klangen fra festspillteaterets dype orkestergrav (→ s. 389). Med tanke på mellomaktene, når det ikke skulle foregå noe på scenen, hadde han ut fra sine tidligere erfaringer fra Stockholm og Bergen dessuten god grunn til å frykte at neddempet musikk kunne fungere som en invitt til den mest snakkesalige delen av publikum (→ s. 115 og 432). Heller ikke i Kristiania var en slik frykt ubegrunnet (Herresthal 1997:67 f.), noe som til fulle belyses av følgende, nærmest legendariske episode som skal ha utspilt seg ved Christiania Theater:

Orkestret spillet, og passieren gik i høie bølger. To ældre fruer skriker, for at høres, ind i ansigtet paa hverandre, da tier pludselig orkestret, og den ene av fruene roper, saa hele parkettet hører det: «Jeg steker mine i smør!» (Fortalt av Peter Rosenkrantz Johnsen i *Folkebladet* nr. 9 1910.)

Nationaltheatrets «nye» skuespillerstab var i stor grad var overført fra det nettopp nedlagte Christiania Theater, men Bjørn Bjørnson hadde også lyktes i å få engasjert ledende krefter fra Centraltheatret (skuespillerparet Fahlstrøm, Annie Halvorsens søster Signe Grieg Müller m.fl.) og Den Nationale Scene (foruten Olaf Hansson hans kone Agnethe, Halfdan Christensen og dennes første kone Agnes). Skuespillerne møttes første gang 5. august og benyttet hele resten av

* I første omgang fikk Halvorsen gjennomslag for sitt ønske om å heve gulvet i orkestergraven, men etter et års drift med praktiske erfaringer måtte de musikalske interessene vike for illusjonsteaterets konvensjoner og regipraksis (jf. Szondi:154–156). I forbindelse med mindre ombyggingsarbeider sommeren 1900 besluttet teaterets styre nemlig «at sænke orkestergulvet til den oprindelige høide» (*NTprot* 28/6 1900), noe vi også ser på Olaf Gulbrandssons tegning fra 1902 (Herresthal 1997:158). Samme høst bestemte styret seg for «at lægge et transportabelt gulv over orkesteret» (*NTprot* 10/11 1900), mens det året etter «meddeltes at der til forbedring af orkestrets virkning under sangforestillinger for søgsvis agtes anbragt en skjærm mellem orkestret og orkesterplads» (*NTprot* 19/10 1901).

Under orkesterkonsertene, når orkesteret satt oppe på teaterscenen, var akustikken svært problematisk inntil høsten 1903. Da kunne Nationaltheatret ta i bruk den allsidige teatermaleren og scenografen Jens Wangs «nye Konsertkabinet i Jugendstil, med en afskaaret Halvcirkel af sexkantede Vægge og overdækket Muslingskal» (*Mbl* 14/9 1903). Teateret ble således «et fortrinligt Konsertlokale og overgaar med Hensyn til Akustiken alle de øvrige her i Byen», skrev Jens Zetlitz Kielland ved innvielsen (*VG* 14/9 1903). Det mobile kabinettet er avbildet i bind 3 av *Norges musikkhistorie* (Vollsnes 1999:370 f.).

måneden til daglige prøver i både det gamle og det nye teateret. Halvorsen og det nye orkesteret innfant seg først to uker seinere: «21. august indtok orkestret for første gang sin plads i teatret og spilte aapningsforestillingernes musikprogram igjennem – paa instrumenter, hvorav mange var gaver fra byens rigmænd» (Wiers-Jenssen 1924:76). Vi vet ikke om Halvorsen hadde fått avholdt noen orkesterprøver på forhånd, men han fikk i alle fall nok å gjøre med de musikalske forberedelsene til åpningsforestillingene. Den største utfordringen var utvilsomt Bjørnstjerne Bjørnsons historiske skuespill *Sigurd Jorsalfar*, som 3. september skulle framføres med Griegs omfattende scenemusikk. Grieg kom selv til Kristiania for å dirigere ved generalprøven og premieren, men Halvorsen gjorde grov-arbeidet med innstuderingen. I løpet av få dager måtte samspillet fungere ikke bare innad i det nye orkesteret, men også i forhold til et stort, scenisk ensemble med sangsolist og «et herrekor på cirka 40 mand – skuespillerne medregnet» (JH til EG 20/7).

Innvielsen av Nationaltheatret 1. september 1899

Den 1. september 1899 vil for alltid bli stående som en merkedag i norsk kulturhistorie. Da gikk nemlig den første av i alt tre åpningsforestillinger av stabelen i det nye Nationaltheatret, og det ble virkelig «Norges højtidsstund», som Bjørn Bjørnson skrev til Grieg 17. juli. Sjelden har vel et så stort utvalg av landets toneangivende personligheter vært samlet på ett brett! I sitt referat fra begivenheten skrev *Dagbladet*: «Længe før Kl. 7 begyndte Tilskuerne at samles, en distingveret, repræsentativ Forsamling, alle festklædte. Paa en flerhed af Pladse saa man kjendte Personligheder fra Politikens, Literaturens, Kunstens, Pressens og Administrationens Verden» (*Dbl/ St* nr. 16:111). Som det stod å lese i *Norske Intelligenssedler* dagen etter:

Igaar var det de høie Myndigheders, Spidsernes Aften. Det lyste af Stjerner og Ordensbaand over Salen, saavel norske som udenlandske. Damerne var i straalende Toiletter, og det maa siges, at vor Hovedstad neppe ved nogen festlig Anledning har udfoldet en saa funklende Pragt som igaar. Det Publikum, som fyldte Orkesterpladsene, første Prket og Fondens første Rad, bestod væsentlig af høie Herrer og Stormænd i den aandelige og verdslige Magts Rige. Regjeringen, Stortinget, Universitetet, Kommunen, Armeen havde sine Repræsentanter, som var Placeret i Parket.

Blant andre viktigste tilstedeværende nevner Henrik A.Th. Dedichen følgende i sin bok om Nationaltheatrets første sesong:

Ikke alene den hjemlige presse var repræsenteret, men danske, svenske, tyske, franske og engelske aviser havde modtaget indbydelse og sendt sine kritikere herop. Og midt foran i første rad sad *Bjørnson, Ibsen, Kielland, Hulda og Arne Garborg*, i parket-

4.2 De første sesongene ved Nationaltheatret

tet *Gunnar Heiberg, Peter Egge, Nils Collett Vogt, Obstfelder*, og forøvrig fandt man de fleste mere kendte mænd i vort offentlige liv spredt i parket og loger, som lynede af brede ordensbaand og skinnende stjerner (Dedichen:17).

Ikke bare forfatterne, men også musikerstanden var rikt representert blant åpningsforestillingens publikum, noe som til fulle reflekterer at det ikke bare var scenekunsten, men også musikklivet som her hadde fått sitt nye tempel. Blant de fremste radenes publikummere fantes således «Komponisterne Haarklou og Sinding, ... Edv. Grieg og Frue, ... Fru Erika Nissen, [Olaus Andreas] Grøndahl, Elling, Ole Olsen, Holter, Cappelen, Winge, Lammers og Fru Lammers» (*Dbl/ St* nr.16:111).

Grieg var lykkelig over å kunne være til stede ved åpningen av Nationaltheatret og gledet seg over den nye kapellmesterens innsats: «Halvorsen klarer sine Ting bra... Det er rart, at det blev os To, der kom [til] at begynde her» (EG til FB ¹/9). Men Griegs kommentar til et fotografi av de medvirkende ved musikkfesten i Bergen, «Wölfe und Schäfe in brüderlicher Eintracht zusammen ... , gerade wie in der Arche Noahs» (EG til MA ¹⁸/8 1898), kunne like gjerne vært myntet på musiker-publikumet ved Nationaltheatrets åpningsforestillinger. I salen satt ikke bare de fleste «ulver og sauer» fra Bergen, blant dem Iver Holter, men også Halvorsens andre rival fra kampen om kapellmesterstillingen, Per Winge, samt musikkfestens to «forsmådde», Otto Winter-Hjelm (→ s. 448) og Johannes Haarklou (→ s. 446). Om de alle for anledningen var samlet i «broderlig samhold», var fjorårets strid langt fra glemt. Da Halvorsen i en av mellomaktene under Ibsen-forestillingen 2.september framførte Haarklous «Marche héroïque», skal Grieg syrlig ha bemerket: «Det er ærgerligt, at Haarklou har skrevet et saa godt Stykke» (Benestad 1961:38).

At Nationaltheatret valgte å fordele åpningshøytidelighetene på tre kvelder, var en diplomatisk manøver for å omgå det delikate spørsmålet om hvilken forfatter – Ibsen eller Bjørnson – som skulle ha forrang som Norges fremste dramatiker. Løsningen ble å tildele Holberg, Ibsen og Bjørnson én kveld hver, i «nøytral», kronologisk rekkefølge etter fødselsår. Selv om det av mange følte som «et uvillig bragt offer til tradition og historie» (Wiers-Jenssen 1924:76), var det derfor den for lengst avdøde og dermed ukontroversielle Ludvig Holberg som fikk æren av å innvie Nationaltheatret med enakteren *Gert Westphaler* og utdrag fra *Barselstuen*. Sceneledelsen var ved Olaf Hansson, som hadde hatt stor suksess med *Barselstuen* ved Den Nationale Scene 1896 og 1898 (Wiers-Jenssen & Nordahl-Olsen:371), men ved Nationaltheatret hadde verken han eller skuespillerne noen heldig hånd med Holberg. Både norske og utenlandske kritikere påpekte «en merkelig ensformig graa Tone over hele Spillet» (*Dbr/ Afp* ⁵/9), som

«virkede yderst langtrukket og kjedelig» (*Fig*). Men som en svensk korrespondent kunne fastslå, la dette ingen demper på stemningen blant publikum: «Luften var ... måttad af fest icke egentligen jubel, men festligt allvar under känslan af att denna afton var en kulturtilldragelse för hela Norge» (signaturen «A.M.H.» i *GHT* 4/9). Holberg-forestillingen var rammet inn av høytidelige opplesninger av prolog og epilog, begge signert Nordahl Rolfsen, men det ble straks tydelig at «Rolf-sens humoristiske knaldsatser ikke fænget» (Wiers-Jenssen 1924:88). Ifølge Wiers-Jenssens teaterhistorie var det de mange musikkinnslagene som «reddet» den historiske kvelden: «Sterkest var stemningen i mellemakterne, naar tæppet var nede. Da henrykket orkestret tilhørerne ved en delikat utførelse av Griegs Holberg-suite,* da spiltes magtfuldt Johan Svendsens tredje norske symfoni [!]» (Wiers-Jenssen 1924:89, se også Ringdal:11). De enkelte satsene fra Griegs «Holberg-suite» var fordelt som forspill og mellomaktsmusikk til Holberg-aktene, mens Svendsens tredje norske rapsodi (ikke symfoni!) ble framført mellom *Gert Westphaler* og Rolfsens epilog (→ kronologi). Den som egentlig fikk æren av å innvie teateret, var likevel verken Holberg, Rolfsen, Svendsen eller Grieg. Det første som fylte teaterrommet etter at kongen hadde tatt plass, var nemlig tonene fra «Norsk Festouverture» av Halvorsen (*Verk* 40 nr. 1), som analyseres i neste kapittel. Ifølge *Norske Intelligenssedler* ville den «under lidt varmere Omstændigheder end Gaarsdagen bød paa, ... ha henrevet Publikum til Ovationer», men nå fikk «kun passelig Applaus» (2/9). Til Rolfsens epilog komponerte Halvorsen dessuten «en dæmpet Indledningsmusik» (*Fig* 2/9), som Grieg fant «ligefrem ud-mærket» (EG til FB 1/9), men dessverre ikke synes å være bevart (*Verk* 40 nr. 2). Det eneste vi vet med sikkerhet om dette leilighetsverket, er at det munnet ut i et sitat av «Ja, vi elsker dette Landet», der publikum sang med (NI 2/9 1899).

Under Bjørn Bjørnsons lederskap ved Nationaltheatret


«Dette hus er skapt til fest og musikk,» uttalte teatersjef Bjørn Bjørnson om det nye Nationaltheatret, og Halvorsen kunne «ikke annet enn være enig med ham» (*Afp* 28/9 1928). Musikken hadde gjennomgående en bred plass under teaterets forestillinger og må tilskrives en vesentlig del av æren for at teaterets første spilleår i ettertid har framstått med «en glans der er blit mere og mere blændende, alt eftersom tiden er gaaet og de mindre straalende momenter er dækket av glemse!»

* Wiers-Jenssen har trolig overdrevet publikums lydhørhet en smule. Ifølge Annie Halvorsen, som satt ved siden av Grieg under åpningsforestillingen, var Grieg svært fortørnet over at «publikum pratet da Halvorsen dirigerte hans Holberg-suite ved åpningen av Nationaltheatret» (intervju 18/6 1957, NRK 3113/3).

(Wiers-Jenssen 1924:101). Det ble knapt nok gitt forestillinger uten mellomaktsmusikk, og i likhet med åpningsforestillingen *Sigurd Jorsalfar* forutsatte mange skuespill, som Ibsens og Griegs *Peer Gynt* (→ 27/2 1902), Shakespeares og Mendelssohns *En Sommernatsdrøm* (→ 15/1 1903) og Bjørnsons og Nordraaks *Maria Stuart i Skotland* (→ 25/11 1904), betydelig bruk av scenemusikk også inne i aktene. Nesten 30 år seinere, da han hadde tatt fatt på sin aller siste sesong som Nationaltheatrets kapellmester, uttalte Halvorsen i et intervju:

Efter min mening hører musikken, sålenge vi er operaløse, til et nasjonalteater. Musikken hører til den dramatiske kunst, og det er ikke festlig når man bare hører de tre dunk før teppet går op. Men det er naturligvis ikke for mellemaktsmusikken et teater har sitt orkester. Orkesterets opgave er å være et sceneorkester. Det er jo en mengde skuespill, som krever musikk. Tenk på vårt sceniske nasjonalklenodium «Peer Gynt». Meget få land har jo sin nasjonallitteratur så organisk knyttet til musikken som Norge. Tenk på samarbeidet mellem Ibsen og Bjørnson og Nordraak og Grieg. Mange skuespill har bare ganske lite musikk, men det er jo en stor fordel alltid å kunne gjøre alleslags kombinasjoner med teaterets orkester» (*Afp* 28/9 1928).

Ved siden av skuespillene gav Nationaltheatret en rekke opera- og operetteforestillinger, og som eneansvarlig for teaterets musikk fikk Halvorsen store og tidkrevende, men utfordrende og interessante oppgaver med planlegging, tilrettelegging og innstudering av musikken. I tillegg kom naturligvis tilstedeværelsen og den musikalske ledelsen ved minst seks forestillinger hver uke, dobbelt så mange som ved Den Nationale Scene (→ s. 287). Som om ikke dette skulle være nok, var Halvorsen ansvarlig for orkesterets frittstående symfoni- og folkekonserter, gjennomsnittlig 15 i året. Dessuten ble han og orkesteret ofte engasjert til medvirkning ved solistkonserter på lørdager, Nationaltheatrets eneste spillefrie dag (→ kronologi).

De første årene Nationaltheatret eksisterte, komponerte Halvorsen ny musikk til minst ett større, scenemusikalsk verk hvert eneste år. I løpet av seks år i Bergen hadde han bare skrevet fullstendig musikk til ett drama, *Vasantasena* (→ kap. 3.4), men nå kom det omfattende musikk til *Gurre* (1900), *Tordenskjold* (1901), *Kongen* (1902), *Dronning Tamara* (1903), *Fossegrimen* (1904), *Christian Fredrik* (1905) og *Prinsessen og det halve Kongerike* (1906) som perler på en snor. I tillegg komponerte og arrangerte han en rekke mindre, enkeltstående nummer, ofte med de knappeste tidsfrister (→ verkoversikt med ). I likhet med Sperati, hans læremester fra 20 år tidligere (→ s. 75), opparbeidet Halvorsen en enorm rutine som teaterkapellmester og ble en mester i å holde hodet kaldt under forskjellige situasjoner som kunne oppstå. Betegnende er Halvorsens elegante løsning på det «problemet» som oppstod da orkesterets harpist, Dagny Andersen, hadde en måneds fødselspermisjon:

Den lille tykke Harpenistinde har til det intet anende Orkestets Forbauselse ladet et Barn falde og der står man 1 Måned uden Harpe. Halvorsen morer mig om Kvælden. Han dirigerer med den højre og spiller Harpe på Pianoet med den venstre Hånd (EG til TA 31/3 1904).

Som en kuriositet kan det nevnes at kapellmesterens simultankapasitet ikke bare ble satt på rent musikalske prøver, men at han også måtte betjene sceneteppet. Da Grieg var gjestedirigent under prøvene til *Sigurd Jorsalfar*, skrev han således til Frants Beyer 1. september 1899:

Nu er jeg altså Theaterkapelmester, trykker på Knapper og lader Tapper gå op og ned. Det er sgu vanskeligere at passe på dette end på Musiken. Jeg måtte holde Privatprøve på at trykke Knappen med venstre Hånd og dirigere med højre Hånd.

Halvorsens egen arbeidsglede og arbeidskapasitet var naturligvis en forutsetning for å mestre arbeidet som kapellmester under slike forhold. Selv fant han likevel grunn til å framheve teatersjefen som den viktigste inspirasjonskilden og drivkraften i Nationaltheatrets første sesonger: «Så gikk det da løs på teatret med [Bjørn] Bjørnson i spissen. Han var allestedsnærværende. Og han kunde sette fart i arbeidet. Han kunde begeistre alle til at yde mest mulig for mindst mulig betaling» (H:108). I et «Fødselsdagsintervju» i *Aftenposten* 14.mars 1934 uttalte Halvorsen likeens:

[Bjørn] Bjørnson ... inspirerte både mig og de andre. Han fløi fra kjeller til snoreloft, var påferde overalt. Musikinteressert var han også, og musikalsk, meget musikalsk. Han gav plass for orkester og alt. Det var dager! Den ene sesongen mere innholdsrik enn den annen, det simpelthen vrimlet av teaterbegivenheter. Tenk på hvilke kunstnere vi hadde, tenk på hvilken litteratur vi øste av ... Ibsen, Bjørnson ... og teatret var nytt, ungt og friskt.

Scenemusikken ... skrev jeg i kilometervis. Jeg komponerte til 30 stykker ialt. Bjørnson bare forlangte, og jeg skrev. Ofte på kort varsel. Han ikke bare forlangte forresten. Han kom begeistret og foreslog mig det, han inspirerte, og jeg gikk iveri med glede.

Bjørn Bjørnson gikk for å være brautende og egenrådlig, med en hang til å ville detaljstyre det meste av det som foregikk ved «sitt» Nationaltheater (Ringdal:17–20). Likevel synes han i sine velmaktsdager å ha hatt en helt egen evne til å inspirere sine omgivelser, ikke minst i samarbeidet med Halvorsen og teaterets maler, Jens Wang, der «både arbeidsdeling og hierarki [var] fastlagt» (Ringdal:81, se også Johansen:127 f.). Det skal likevel ikke legges skjul på at nettopp den store vektleggingen av dekorasjoner og musikk kom til å avstedkomme en del kritikk, ikke minst fra kretser som advarte mot «Udstyrsstykker» og heller så at teateret rendyrket litteraturen. Blant disse var *Morgenbladets* redaktør Nils Vogt, som 11. oktober 1900 angrep en Ibsen-oppsetning fordi den «lyner af Metal og ædle Stoffe, ... [og] ljoer – ogsaa for nedrullet Tæppe – af Kamplur og festlig Musik, ... bryn-

jer og blankpussede Vaaben, der kunde faa Udstyret i en Wagnersk Opera til at blegne af Misundelse» (jf. Johansen:124). Sammen med anmelderen Sigurd Bødtker og forfatteren Kristofer Randers stod han også bak en felles kritikk av Nationaltheatrets «pragtfulde Udstyrsstil à la tysk Opera, med larmende Optog, glimrende Dragter og Vaaben, Skrig og Støi» (Svendsen:66). Et liknende standpunkt markerte forfatteren Gunnar Heiberg ved flere anledninger, blant annet da han oppsummerte Bjørn Bjørnson sjefstid i 1908:

Bjørn Bjørnson ... var født teatermand. Han hadde syn og sans for scenen og dens liv. Han hadde lært meget, meget som var godt, og ikke saa litet som var av det onde. Hans smak var for det broket, men den var ikke altid sikker, undertiden tysk i forkleinende betydning.

Men han var en vækker av teaterinteresse som faa. Han hadde en særlig evne til at skape rapport mellem teater og publikum, – som ogsaa kan være farlig. Der fulgte teater-støi og teater-luft med ham, og han la sin person i alt han gjorde. Han vilde mange ting, men ofte ikke én ting. Undertiden saa det endog ut som han ikke vilde noget bestemt, men at han kun vilde ha interesse, sympati, publikum for sig og sit teater. Han var en utrættelig arbeider i alle de ar han stod som instruktør og chef. Og norsk scenekunst har ham meget at takke for.

Men Bjørn Bjørnson hadde altid mere sans for den sceniske virkning end for den dypere gjennomarbeidelse, mere for helhetsvirkningen – et stort anlæg hos ham – end for det psykologiske. Han var dygtigere som iscenesetter av forestillinger, der kunde gjøre et festlig, glansfuldt indtryk paa publikum, end som lydhør instruktør (Heiberg:11f.).

Ved samme anledning kritiserte Heiberg Bjørnsons «nestkommanderende», Olaf Hansson, som også hadde sluttet på Nationaltheatret og var reist tilbake til Bergen for å ta fatt på sin andre periode som teatersjef der:

Som teatermand – nærer Hansson en naturlig avsky for literatur. Med sine anlæg for kommerciel teatervirksomhed foretrækker han kasse-artikler [og har] den lystige opfatning av, at hvad publikum *vil* ha, det *skal* publikum ha» (*ibid.*:13).

Denne type polemikk er uttrykk for et elitistisk litteratursyn som ikke var representativt for den jevne publikummer ved Nationaltheatret, snarere tvert imot (Johansen 1984 : 124). Uansett hva en måtte mene om Bjørnsons teatersyn, må det ha vært en lykke for en dirigent og komponist av Halvorsens kaliber å få anledning til å arbeide under hans ledelse og bli gitt oppgaver som ikke bare oppmuntret ham i det daglige arbeidet, men også synliggjorde hans kunstnergjerning i Kristianias borgerlige offentlighet. Således ble han raskt etablert som en kjent og anerkjent skikkelse i sin «nygamle» hjemby.

Symfonikonserter og operaforestillinger ved Nationaltheatret

Etter en måneds drift ved Nationaltheatret var det 1. oktober 1899 duket for symfonikonsert med teaterorkesteret, den første av rundt 300 konserter som Halvorsen skulle komme til å dirigere i løpet av de 20 nærmeste år. Det var en helt ny konsertinstitusjon som dermed ble etablert i Kristiania, og den ble meget godt mottatt av publikum: «Tilrods for de ganske stive Billetpriser, var Theatret fylt fra Gulv til Tag» (H:111), og «der manglede ikke paa Stemning over Publikum, som ydede saavel *Dirigenten* som de nye Orkestermedlemmer ... rigelig Anerkjendelse i Bifald og Fremkaldelser» (H:109 f.). På programmet stod Beethovens 7. symfoni, et par mindre solistnummer og en av Liszts ungarske rapsodier. Ved høstens andre konsert var Beethoven representert med Leonore-ouverture nr.3, som ble framført sammen med musikk av Tsjaikovskij og Svendsen (→ 15/10), mens fransk og russisk romantisk orkestermusikk dominerte den tredje konserten (→ 29/10). Programvalgene var ikke akkurat banebrytende, men som Halvorsen skrev i et brev til Grieg 25. oktober, måtte han «lave programmer af den art at de byder såmeget afvexling at de kan holde folk i ånde». Det samme var Hans Wiers-Jenssen inne på da han skrev Nationaltheatrets historikk i 1924:

Meget snart blev Nationalteatrets orkester gennem disse koncerter en populær institution. Dets leder forstod at sammensætte programmene slik, at de høie kunstneriske maal blev holdt og samtidig bevarede kontakten med det *store* musikinteresserte publikum; og udførelsen, disse programmer fik, var gennemgaaende saadan, at den taalte, at dømmes «med europæisk maal». Vi ser saaledes, at fremmede dirigenter, der leilighedsvis ledet Nationalteatrets orkester, uttaler sin beundring for dets dygtighed og dets kunstneriske disciplin (Wiers-Jenssen 1924:369).

Som det går fram av den kronologiske oversikten og registeret over hvilke verk Halvorsen dirigerte, kom repertoaret i de nærmeste sesongene til å domineres av komponister han allerede hadde gjort seg godt kjent med da han dirigerte Harmoniens konserter i Bergen. Således var Svendsen og Grieg fortsatt meget sterkt representert blant de norske komponistene, og allerede i første sesong opptrådte de begge dessuten som gjestedirigenter i egne verk (11–12/11 1899 og 21–22/4 1900). Også Ole Olsen fikk dirigere en egen komposisjonsaften med orkesteret (24–25/3 1900), mens det ved Sinding- og Schjelderup-aftener året etter var Halvorsen som dirigerte (8/4 og 27/10 1901). Av nye norske komponistnavn i forhold til Bergens-repertoaret kan vi i åra fram mot 1905 legge merke til Alfred Andersen-Wingar og Catharinus Elling, i noe mindre grad også komponister som Gustav Lange og Anders Heyerdahl. Mange norske komposisjoner var først og fremst å finne på mellomaktsrepertoaret og fant sjeldnere vegen til orkesterkonserterne annet enn ved rent «norske» konserter (bl.a. 21/2 1904).

Hva det internasjonale repertoaret angår, kan vi merke oss Halvorsens stadig forkjærlighet for Beethoven, Liszt, Wagner, Tsjajkovskij og franske romantiske komponister, bl.a. med de norske førsteoppførelsene av Berlioz' *Symphonie Fantastique* (fire satser ved en egen Berlioz-konsert 16/3 1901) og *Harold en Italie* (14/1 1905). Derimot ble «moderate» 1800-tallskomponister som Schumann og Brahms med unntak av førstnevntes pianokonsert og sistnevntes «Akademisk Festouverture» (11/10 1903) forbigått i dypeste taushet, akkurat som i Harmonien i Bergen (→ s. 313). Til gjengjeld utvidet Halvorsen sin og publikums kjennskap til slavisk musikk så som Rimskij-Korsakovs «Fantasi over serbiske temaer» (29/10 1899), «Sjeherasad» (3/12 1899) og «Capriccio espagnol» (26/10 1902), Tsjajkovskijs fjerde og femte symfonier (13/12 1902 og 6/1 1900), Dvořáks niende symfoni (15/3 1902) og Smetanas ouverture til *Den solgte brud* (13/3 1904). Han gikk også løs på musikk av nordiske komponister som Hugo Alfvén, Hakon Børresen, Armas Järnefelt og Jean Sibelius, men med unntak av Alfvéns andre symfoni (24/11 1901) var dette mindre musikknummer som i første rekke ble benyttet som mellomaktsmusikk. Med et fullt besatt orkester til disposisjon ved hver eneste teateroppførelse hadde Halvorsen helt andre repertoarmuligheter til mellomaktene i Nationaltheatret enn han hadde hatt med det lille ensemblet ved Den Nationale Scene (→ s. 226 ff.). Nå kunne han dessuten nyttiggjøre seg verk og enkeltsatser som allerede var innstudert til folke- eller symfonikonsserter.

Konservative røster framholdt at den nyere musikken fikk et alt for stort spillerom på bekostning av wienerklassikere og tidligromantikere. Ikke minst hos *Aftenpostens* kritiker Otto Winter-Hjelm, som allerede ved Halvorsens PR-konsert 18.mars 1899 hadde stilt seg kritisk til «Dirigentens egne Kompositioner, formede til kurante Orkestereffekter» (*Afp* 19/3 1899), var det langt mellom lovordene når det gjaldt Halvorsens musikalske smak. Mot slutten av Nationaltheatrets tredje sesong gav han følgende oppsummering av symfonikonsertene:

Der har ved Nationaltheatrets Koncerter været mest Anledning til at faa høre Musik, som vipper mellem instrumentale Raffinementer og Brutaliteter, uden at dog de mere aristokratiske Komponister er skudt tilside; – Beethoven kan jo ikke godt ignoreres. At Haydn og Mozart er henvist til Klaverelever og Dilettanter kan ikke forundre; de maa jo forekomme den nulevende Slegt overordentlig spinkle, naar deres Gratie, Humor og ligefremme, renslige Sprog ikke staar i Overensstemmelse med Tidens storartede, af «Betydning» svulmende Jeg-Stemninger. Men at Weber, Mendelssohn, Schumann, Gade osv. osv., disse Gjennembrudets Mænd ved Siden af og umiddelbart efter Beethoven, skulde være saa halvveis upræsenterable i Selskab med Wagner, Tschaiowski, St. Saëns m.fl. synes ikke rimeligt. Hvis Nationaltheatrets Dirigent vilde optage dem lidt oftere i Koncerterne, vilde han, tror jeg, finde Tilhørernes sunde Sans villig til at lytte til deres beherskede, poetiske Verker med samme Lyst som til de yngre, pragtfuldere, men mindre aandfulde Tonemalerier.

I Regelen har de Verker, der er kommet frem, været udført med megen Omhu, og man er saavel Dirigent som Orkester Tak skyldig. Om man ikke altid kan være enig i Opfatning, Tempo m.v., saa er jo det noget, der træffer overalt og meget ofte (*Afh* 14/4 1902).

Winter-Hjelm ble stående mer og mer alene med sine ankepunkter mot repertoaret, og i avisomtalen av Nationaltheatrets konsertvirksomhet ble det etter hvert færre og færre kritiske innvendinger. Etter ti års virksomhet gav Halvorsen selv følgende oppsummering av symfonikonsertene i et intervju med *Ørebladets* signatur «Crayon»:

Mit Maal var, og er, at Orkestret, som er Verdens skønneste Instrument, skulde blive rigtig vurderet, at det skulde staa for Publikum som en Institution, der repræsenterede det høieste paa sit Omraade, ikke bare skulde betragtes som nødvendig Ramme om Solister eller som Akkompagnatør til Operasang. Jeg vilde ogsaa, at Orkestret ved sine Symfonikonsserter skulde hæve vor Bys Musikliv og skaffe Musikvenner Leilighed til mange Gange om Aaret at glæde sig ved Koncerter, de tidligere har maattet renoncere paa. Vi har pleiet at give ca. 16 Koncerter pr. Sæson; i det forløbne 10-Aar godt og vel 150 Symfonikonsserter... Før i Tiden gaves her 6 Symfonikonsserter pr. Aar, – det var *Musikforeningens*, og de var de eneste; – nu er Nationaltheatrets kommen til, det bliver altsaa 21 a 22 Orkesterkoncerter om Aaret. Og NB.: Nationaltheatrets Koncerter *har baaret sig godt*. Jeg synes, dette er Tal, som taler sit glædelige Sprog om Musikinteressens Vækst (3/10 1909).

Mens Halvorsen i stor grad selv bestemte hva som skulle oppføres ved symfonikonsertene, var det mange hensyn å ta ved valget av operaer som skulle settes opp. Som vi har vært inne på i forrige kapittel, støtte Bjørn Bjørnsons planer om operadrift ved Nationaltheatret på meget stor motstand fra talescenens forkjemper (→ s. 465). For i det hele å kunne forsvare oppsetninger av operaer, var det derfor viktig å satse på et repertoar der publikumssuksess nærmest var gitt på forhånd. I et brev til Grieg skrev Halvorsen 25. oktober 1899: «Operaspørsmålet er endnu ikke ganske afgjort. Der er så mange rare ting oppe i den anledning. Imidlertid har jeg holdt så seigt på [Mozarts] 'Don Juan' at jeg tænker det blir den...» Halvorsen hadde nok overvurdert sin egen innflytelse på operarepertoaret, for *Don Juan* ble ikke spilt før våren 1902. I stedet valgte teaterledelsen mot slutten av Nationaltheatrets første sesong å sette opp Bizets *Carmen* (→ 7/5 1900) og utdrag fra Gounods *Faust* (→ 30/5 1900). Begge var gamle travere fra Christiania Theater, der Gina Oselio hadde feiret store triumfer i de kvinnelige hovedrollene i begynnelsen av 1890-åra (Stenseth 1990:86, Svendsen:61 f.). Også ved det nye sjef Bjørnson, ville onde tunger ha det til at det var hun som i praksis var den virkelige operasjefen ved Nationaltheatret. Men heller ikke Halvorsen hadde noe i mot å innstudere og dirigere *Carmen*, som han aldri forsømte noen anledning til å overvære ved sine utenlandsreiser, bl.a. i Berlin 1896 (→ s. 391), København (24/9 1902) og Stockholm (4/2 1926). At han i ettertid så seg godt fornøyd med

debuten som operadirigent, går fram av et brev han skrev hjem til Annie fra Stockholm over et kvart århundre seinere:

Igår så jeg Carmen under [Leo] Blech. Han var naturligvis dygtig, men tog no'n tempi som fuldstendig ødelagde korene. Friskheten i denne opførelse manglede fuldstendig. Det lyder som et paradoks, men så frisk og flot opf. av Carmen som i Xnia med Herold har jeg ikke set nogen steder (5/2 1926).

Her siktet Halvorsen til den danske sangeren Vilhelm Herold, som stod på spranget til en lysende, internasjonal karriere da han våren 1900 hadde sin første sceneopptreden utenfor hjemlandet i de mannlige hovedrollene i *Carmen* og *Faust* ved Nationaltheatret. Foruten Herold og Oselio var rollene dels besatt av norske sangere engasjert for anledningen, dels rekruttert blant teaterets korsangere og mest musikalske skuespillere. Nationaltheatrets kor bestod av fast ansatte sangere som måtte gjøre tjeneste som statister ved andre forestillinger. Ringdal har med rette karakterisert koret som «en søyle i Bjørn Bjørnsons ensemble, som skole og rekrutteringsvei til opera og teater for ungdom uten penger og forbindelser, men med 'talent, sangstemme og sceneydre'» (Ringdal:50 f., se også Wiers-Jenssen 1924:357 f.).

Nationaltheatrets andre sesong gav rom for operadrift allerede om høsten, og valget falt på Thomas' opera *Mignon* (→ 30/10 1900). Det store trekkplasteret var Elisa Wiborg, som ble hentet hjem fra Tyskland for å synge hovedrollen (Qvamme 1990:88–92). Våren 1901 var turen endelig kommet til Wagner, men til denne sceniske oppsetningen måtte Halvorsen nøye seg med *Den flygende hollender*, et av hans tidlige musikkdramatiske verk. Samme vinter hadde han arrangert tre store Wagner-konsserter med orkester og sangsolisten Jens Berntsen (→ 5/1 1901), og i de nærmeste to sesongene var det bare ved slike konsserter Wagners musikk lød i Nationaltheatret (→ 25/1 1902 og 22/1 1903). Disse var til gjengjeld uhyre populære og svært godt besøkt, ikke minst fordi Nationaltheatret klarte å knytte til seg den svensk-norske Bayreuth-stjernen Ellen Gulbranson som sangsolist (→ s. 389).

Høsten 1901 var det Aubers *Den sorte Domino* som stod for tur (→ 9/10), og fra da av hadde Nationaltheatret tre fast gasjerte operasangere, Carl Hagman, Jens Berntsen og Dagny Skarseth, som alle hadde medvirket som gjestesolister ved teaterets tidligere opera- og konsertoppførelser. I tre år framover skulle de komme til å danne en kjerne blant solistene ved operaforestillingene, men de ble ofte supplert av én eller to internasjonale stjerner.

Våren 1902 var det omsider duket for Mozarts *Don Juan* (→ 7/5), som ifølge signaturen «y.» i *Ørebladet* 9.mai «som helhed [blev] en smuk Succes for Theatret». Han framholdt at oppsetningen «trods sine Mangler ... i kunstnerisk Henseende

[stod] paa en meget respektabel Høide», og at «Applausen [faldt] stærkt og længe... efter samtlige Akter». Også en annen kritiker tok oppførelsen til inntekt for at «Opera med norske Kræfter har Betingelser for at blive til noget» (UMU), men hos begge skinner det igjennom at *Don Juan*-oppsetningen egentlig lå over det Nationaltheatrets uerfarne ensemble kunne makte. Mer direkte i sin kritikk var Olaf Sørby i *Nordisk Musik-Revue*:

«Don Juan»-opførelserne blev en sogar meget respektabel økonomisk seir. Og dog var valget af denne, den saakaldte «operaernes opera», noget af et feilgreb. Det gjælder nemlig altid og specielt, naar man vil arbeide en sag frem, at stille sig opgaver, man helt ud magter. Ellers faar man saa let de uforstaaende og modstanderne paa nakken. Teaterchefen havde denne gang mere sad sin tillid til den valgte opera's popularitet end beregnet dens vanskeligheder. Og hans musikalske raadgiver, kapelmesteren, begik den feil ikke at fremhæve, at «Don Juan» i al sin klasiske enkelhed dog er en opera, der kræver førsterangs sangere og kunstnere, medens Nationaltheatret kun havde en mere eller mindre uprøvet ungdommelig stab at raade over.

Gjennom et intervju i *Kristiania Dagsavis* 9.mai ble også Edvard Grieg trukket inn i kritikken mot *Don Juan*, som han ifølge avisen skal ha beskrevet som «det rene Dilettanteri» og «det rene Suppekokeri». Selv om Grieg hevdet å være feilsitert og allerede dagen etter skrev et harmdirrende dementi som kom på trykk i *Verdens Gang* 13.mai, klarte intervjuet å så mye vondt blod (jf. Herresthal 1996:179–187). I et brev til Grieg skrev Bjørn Bjørnson således 29.mai:

Norsk opera er en vare, som endnu ikke i sin helhed *kan* blive andet end ufuldkommen. Med det hundekobbel vi har efter os,* saa er dine ord et dolkestød gjennom den, som ikke kan forsvinde. Hvordan vi saa bærer os ad, vil dine ord kaste skygge over vore foretag i den retning. Her har været opførelser af *Carmen* og *Hollænder*, der har staat overordentlig højt. Jeg har mange Gudes ord for det; men alligevel rakked vore forfølgere ned paa os; nu efter dette, hvor unge norske kræfter engang skulde faa begynde, thi vi *maa* begynde med debutanter, saa kommer dine haarde ord. Jeg maa altid sætte mod i alle her, ikke mindst i Halvorsen – men efter dette magter jeg det ikke mere! ... Jeg ved som du, hvad der er ungt og ufærdig; men Rom bygges ikke paa en dag!

Også Halvorsens tidligere studiekamerat fra Leipzig og Berlin, Borghild Holmsen, tok kraftig til motmæle. Brodden var ikke først og fremst rettet mot Grieg,

* «Hundekobbelet» varierte litt fra år til år. Dets lederskikkelse denne våren var *Dagbladets* teaterkritiker Jacob Worm Müller, som var bror av Halvorsens svoger Ludvig Müller. Både i et foredrag i Brødrene Hals' konsertsal 13/3 1902 og i avisinnlegg rettet han en rekke bitende angrep mot Nationaltheatrets ledelse og programpolitikk generelt og «theatergrossereren» og «prøysseren» Bjørn Bjørnson spesielt. *Peer Gynt*-oppsetningen (→ 28/2) ble beskyldt for å redusere Ibsens drama til «et utstyrsstykke lavet av Edvard Grieg og teatermaleren [Jens Wang]», og operaforestillingene «naadde aldrig op over det respektables nivåa» (Wiers-Jenssen 1924:136, se også Kindem:84, Ringdal:66 f. og Svendsen:66 f.).

men mot dem som hadde fått vann på mølla etter at Grieg-intervjuet stod på trykk. Således avsluttet hun sin presentasjon av Mozarts opera og Nationaltheatrets oppsetning med følgende ord i *Urd* 31. mai:

Naar vor store Mester Edvard Grieg offentlig har udtalt Ordet «dilletantisk», saa kan *han* ud fra sin høiere Forstaaelse og med sine berettigede ideale Fordringer kanske have Ret i denne Udtalelse, men vore flotte Reportere burde ikke anlægge denne Maalestok; thi hvorfra skulde de vel have hentet denne Operablaserthed og dette hyper-indgaaende Kjendskab til Wolfgang Amadeus Mozarts udødelige Verker?

Selv om Grieg i det famøse intervjuet hadde presisert at «den eneste, der gjorde sine Sager godt, var Orkestret» og framhevet «dets flinke Leder og Medlemmer» (*KDav* 9/5), tyder alt på at Halvorsen umiddelbart ble svært såret over det han leste som uttalelser av Grieg. Ifølge Bjørn Bjørnson kunne Grieg «si de underligste ting» når han var «i dårlig humør» (Bjørnson 1937:280), og i et udatert brev til Halvorsen gav han i alle fall en uforbeholden unnskyldning. I sitt svarbrev til Grieg, også det udatert, kom Halvorsen nærmere inn på de vanskene og dilemmaene han stod overfor som musikalsk ansvarlig for operadriften ved Nationaltheatret:

Intervjuet i «Dagsavisen» harmede mig. Jeg synes det var for galt at den Rocambole af en Journalist skulde faa lov at klusse med Dit navn, Dine meninger og mit arbeide. Havde ogsaa straks på det rene at nu vilde nogen og hvær begynde at flakse med sine elendige vinger. Det er ogsaa skeet. Jeg har faaet høre hvilken stymper jeg er på vers og prosa. Bekymrede indsendere, «musikvenner», «flere musikvenner», «musiker» o.s.v. Jeg ved jo godt hvem der for anledningen er «musiker» og «musikvenner», men skidt i hele greien! Musikvennerne (med Gammeltoft i spissen) forgaar, men Don Juan bestaar. – Ingen ved jo bedre end jeg hvor mangelfuld Don Juan er, men det lader sig nu engang ikke gjøre her i landet hvor vi har opera en gang om aaret, at af ganske nye begyndere vente sig fuldt færdige prestationer. Jeg tror dog der er noget at glæde sig over. I alle tilfælde over dog operaen sin tiltrækning.

Halvorsen fikk rett i at *Don Juan* ble en økonomisk suksess for Nationaltheatret. Med en del utskiftninger blant sangerne ble operaen stående på repertoaret også i de nærmeste to sesongene, som i tillegg til repriser av *Carmen* brakte Offenbach-operetten *Røverne* (2/12 1902, → s. 86 og 452), Verdis opera *Trubaduren* (25/5 1903) og Humperdincks *Hans og Grete* (2/12 1903). Sistnevnte opera ble en stor suksess, ikke minst fordi Cally Monrad, kjent som «Kristianias kjæledegge», debuterte som operasanger i rollen som Grete (Stenseth 1990:66–69). (En oversikt over Nationaltheatrets operarepertoar 1899–1919 er gjengitt i kap. 4.5, s. 621.)

Mens kritikken mot *Don Juan* våren 1902 i første rekke dreide seg om hvorvidt oppsetningen holdt mål rent kunstnerisk, skulle våren 1903 bringe en kraftig avisdebatt rundt repertoarspørsmålet. Nationaltheatret hadde ennå ikke oppført en eneste norsk opera, og da Johannes Haarklou vinteren 1903 fikk refusert sin

opera *Væringene i Miklagard*, gav dette støtet til en kraftig og opphetet avisdebatt. Haarklou skrev 25.februar et langt, rasende og bittert klagebrev stilet til Nationaltheatrets direksjon. Da han ikke fikk noen respons derfra, fant han det opportunt å publisere brevet i *Aftenposten* 29.mars. Her heter det bl.a.:

Som enhver ved, har Nationaltheatret endnu ikke opført en eneste norsk Opera. Det ligger vel i Sakens Natur, at Theatret har forpligtelse ogsaa overfor indenlandske musikalske Verker, al den Stund det befatter sig med Opera... Theatret betegner sig som nationalt, og det literære Repertoire er mest mulig nationalt, men dets Opera Repertoire har hidtil været unationalt...

For omkring 3 Aar siden tilbød jeg Nationaltheatret «Væringerne», men fik den Besked, at den ikke kunde opføres... Den blev snart efter opført af et privat Selskab i Trondhjem, Bergen og Stavanger med stigende Sukces, ... men Nationaltheatret spurgde fremdeles ikke efter den.

Angaaende *hvem* der har hindret Fremførelsen af «Væringerne», er mig fra autortivt Hold meddelt: «Hr. Halvorsen har her naturligvis Ansvaret, ikke Chefen.»

Hr. Halvorsens Operapolitik er en Haan mot alle norske Komponister som skriver Operaer. Jeg anerkjender hans Arbeidskraft som Theatrets daglige Orkesterleder, men hvad han har præsteret som Komponist berettiger ham paa ingen Maade til at agere Dommer over et Arbeide, hvori jeg har lagt al min Kraft. Og selv om Kapelmesterstillingen innehavdes af en Mozart, ville jeg hævde, at jeg har ret til at blive hørt.

Hr. Halvorsen misforstaar og misbruger sin Stilling. Han anvender Orkestrets Tid og megen Kraft paa Opgaver som ligger et Theater fjernt, nemlig «Symfonikonsserter», medens han systematisk holder norsk Opera udenfor... Skal Hr. Halvorsen faa fortsætte som hidtil, tør alt, hvad Opera heder, snart være en Saga blot ved Nationaltheatret.

Jeg er ingen Begynder som Komponist, har gennemført store Opgaver med Sukces, aldrig gjort Fiasko. Jeg har Ret til at faa «Væringerne» fremført nu, medens Solister og Orkester er forhaanden. Der behøves ingen Sagkyndighed til at dømme mellem mig og Kapelmester Halvorsen. Jeg indestaar for, at «Væringerne» skal blive til Ære for Nationaltheatret, hvis dette gjør sin Pligt.

Bare to dager etter at Haarklous innlegg stod på trykk, arrangerte Nationaltheatret 31.mars 1903 en «mammutkonsert» med et 100 manns orkester sammensatt av teaterorkesteret og det gjestende Leipzig filharmoniske orkester. Halvorsens dirigerte sin egen *Vasantasena*-suite og «naaede især i Dansen, Bakkanalet og Slutningshymnen flere smukke Virkninger» (*Mbl*¹/4). Mindre heldig var han med det andre egne verket, «Varde» (*Verk* 21 nr. 1, → s. 336), som han framførte med et sammensatt kor på rundt 300 mann. Til sin store PR-konsert i Kristiania 18.mars 1899 hadde han ikke fått mer enn ca. 100 sangere til å framføre «Varde» (→ s. 472), og det var en gammel drøm som gikk i oppfyllelse da han nå var i en posisjon som gav ham anledning til å lede en mammutoppførelse av verket. Håpet var øyensynlig at «Varde» endelig kunne komme ordentlig til sin rett, muligens også at det dermed ville hevde seg bedre i konkurransen med Haarklous meget populære tonesetting av samme dikt (→ s. 339). Men uansett hva som lå

bak, ble programvalget oppfattet som demonstrativt blant kritikerne, som allerede i utgangspunktet var forarget fordi Nationaltheatret hadde lagt konserten til samme kveld som Grøndahls kor gav konsert i Vor Frelzers Kirke (*NMR* 8, 15/4:62). Sympatien kom derfor helt over på Haarklous side. «Virkningen stod ikke i forhold til Midlerne,» skrev signaturen «Stop», som også påpekte at «selve Kompositionen ... paa langt nær [naar] op paa Høide med Haarklou's Musik til samme Digt» (*Mp*). Også V.H. Siewers (signaturen +) påpekte det lite forsvarlige i å benytte et så stort apparat til et verk for unisont kor, som «aldrig [kan] give mere end en knap Tilfredsstillelse» (*Mb*). Winter-Hjelm, som ved konserten 1899 hadde påpekt at det 100 manns sterke koret «ikke var talrigt nok» (*Afp* 19/3 1899), kritiserte nå «Varde» for at dens «fire Vers ikke var gjennomkomponeret, men [kun var] en almindlig Strofesang, hvortil ikke Orkestret heller gav nogen Illustrasjon» (*Afp*). Ulrik Mørk beskrev «Varde» som «en eneste Kraftsats, som i Stemningsfylde og Karakteristik ikke paa langt nær kan maale sig med Haarklous firstemmige Sang». Med bitende understatement konkluderte han: «Hvad den fra et *musikalsk* Synspunkt havde at gjøre paa Programmet igaar, vil vel forblive en Gaade til Dagens Ende» (*Øb*).

Selv om Halvorsen utvilsomt hadde en oppriktig følelse av å ha skapt stor-slått og viktig nasjonal kunst med sin «Varde» (→ s. 336), er det i ettertid lett å se at mammutframførelsen av verket ble oppfattet som et «takkt for sist» til Haarklou, som – enten det var snakk om kald beregning eller et skjebnens lune – hadde publisert sitt klagebrev bare to dager tidligere. Nå hadde Haarklou selvfølgelig ikke bare tilhengere i Kristiania, og mange reagerte sterkt på hans ubeskjedenhet på egne vegne og hans unyanserte nedrakking av Halvorsen: Et leserbrev signert «wn.» ironiserte 1.april over hvordan det «for en Haarklou falder ... som den naturligste Ting i Verden, at han uden Bluelse *selv* kan tolke sin Pris i et offentlig Dagblad i overstrømmende Ord», og det «paa Bekostning af og gjennom at reducere til intet en Mand, som har taget saa stort et Løft i vort Musikliv som Hr. *Halvorsen*» (*Afp*). Men Haarklou, som 1885–88 og 1892–93 hadde arrangert og ledet billige folkekonserter i Kristiania, repliserte ubeskjeden 4.april:

Jeg startede for tyve Aar siden de «populære Symfonikonserter» – som Theatret nu [!] har annekteret – og tiltvang mig Statstilskud til dem i tre Aar. Haydn'ske og Mozart'ske Symfonier, som ei tidligere var hørte her, er aldrig senere fremført bedre...

At mase med et perfekt Orkester, hvis Medlemmer under Stillings Fortabelse er nødt til at møde præcist op, i en Masse Prøver og faa det til at gaa korrekt, er vel slit-somt, men ikke noget «Løft».

Men gjør, som jeg gjorde: sammensæt Orkestret med Musikere her- og derfra, samarbeid dem i to knappe Prøver, saa skal vi se, hvilken personlig Magt der er i Dirigenten...

Ikke har jeg fornærmet Kapelmesteren som Musiker, kun konstateret, at hvad han selv hidtil har komponeret, ikke berettiger ham til at avvise min Opera. Hans Opera-Politik derimod har jeg fordømt og fordømmer jeg, og jeg er ikke alene derom; thi selv Folk som han kan takke for sin Stilling, begynder nu at forbauses over ham...

Alt bliver som hidtil. Man faar sin «Per Gynt»-Musik, Rhapsodien «rondo infinito», «Carneval i Flandern»^{*} og [Halvorsens] «Varde» med 400 Mand og Dobbelt-Orkester, akkurat som det skal være.

I de første ukene av april 1903 gikk det nesten ingen dag uten ett eller flere leserbrev om saken. Kritikken ble snart utvidet til også å gjelde norsk musikkss angivelig lille andel ved Nationaltheatrets symfonikonsserter (*Afp* 5/4), men teaterets administrasjon tok Halvorsen i forsvar med å offentliggjøre en anselig oppramsing av alle de norske verk som faktisk var oppført ved symfonikonsertene (*Afp* 9/4). Innlegget var etter alt å dømme ført i pennen av Per Winge, som for lengst hadde forsonet seg med at Halvorsen fikk kapellmesterstillingen. Fra 1901 var han ansatt som Nationaltheatrets sekretær, et arbeid som bl.a. bestod i å fungere som presse- og annonsørkontakt (Ringdal:43). Selv tok ikke Halvorsen med ett ord offentlig til motmæle mot kritikken, men 8.april 1903 kommenterte han den ubehagelige situasjonen i et brev til Grieg:

Jeg har det ikke netop lystelig om dagene. Aftenposten har aabnet sine spalter for de mest gemene angreb på min person og mit arbejde. Det er naturligvis Hårklou som i flere spalter raser over at hans opera «Væringerne» ikke blir opført på Nationaltheatret. Han påstår at jeg ikke er habil og handler af urene motiver, samt at han selv er en dirigent og komponist hvis mage ikke findes i Norge. Hans opførelse af Beethovens symfonier er hværken før eller senere overtruffet o.s.v. Han har et par anonyme medhjælpere, hvoraf den ene (mellem os synes jeg målet røber Ole Olsen^{**}) kommer med musikfesten, Hollænderne, at jeg er bundet af onkel Griegs ønsker o.s.v. Heldigvis er altsammen så gement at alle forstandige mennesker morer sig derover. Mit standpunkt er indtil videre at arbejde og se høiere op! Jeg svare ikke!

Ledelsen ved Nationaltheatret forsøkte ved flere anledninger å grunnngi sin prinsipielle holdning til operaspørsmålet, at utgifter ved en eventuell operaoppførelse må stå i forhold til inntektene (*Afp* 5/4). Bjørn Bjørnson betonte dette kraftig da han ble intervjuet i *Aftenposten* 26.april:

* Ibsens og Griegs *Peer Gynt* stod på Nationaltheatrets repertoar gjennom hele 1902 og 1903. Komponisten bak orkesterstykket «Karneval i Flandern» var Johan Selmer, hvis programmusikalske idealer Haarklou tok sterk avstand fra (Benestad 1961:71). «Rondo infinito» var komponert av Sinding, som Haarklou likeens lå i strid med (Benestad 1961:42 f., Rugstad:102 f.). De eneste gangene Halvorsen til da hadde dirigert de to stykkene, var ved nylig avholdte symfonikonsserter hhv. 7/3 og 15/3 1903.

** I et eget innlegg i *Afp* 9/4 dementerte Olsen ryktene om at han stod for det innlegget Halvorsen sikter til (*Afp* 5/4). Likevel benyttet han anledningen til å støtte Haarklou et stykke på veg, idet han framholdt de forpliktelsene som lå i at Nationaltheatret hadde «det bedste Orkester og den bedste Theaterkapelmester i Landet». Som vi skal komme tilbake til i kap. 4.7, ble Olsen etter hvert en av Halvorsens aller argeste kritikere.

4.2 De første sesongene ved Nationaltheatret

Ingen vil imidlertid med Rette kunne kræve af Nationaltheatret, at det skal give Operaer, som det taber paa. Vi har ikke Ret til det. Nationaltheatret er jo i første Række en Talescene, og det har ikke Lov til at *experimentere* med Operaer. Naar man giver en saadan, maa man have en Garanti for, at den vil lønne sig.

At kritikken mot Halvorsen til tider var svært høyrøstet, betydde ikke at han stod alene. Mange innflytelsesrike personligheter sluttet opp om ham, og til dem hørte som regel kritikeren V.H. Siewers i *Morgenbladet*, som 22.februar 1904 raljerte kraftig over dem som mente at andelen norsk musikk var for liten:

Nationaltheatrets Orkester ofrer af sit Repertoire saa rigelig til den norske Tonekunst, at man maa være musikalsk «Nystaver» for at fordre mere. Men der findes nok dem, som ikke er tilfredse, medmindre hele Verdensliteraturen omsættes i norsk-nationale Toner, ligesom der endnu findes dem, der gjerne har Huse, som ingen kan bo i, Vinduer, som ingen kan se igjennem, Stole, som ingen kan sidde paa, og Ildsteder, som bringer En Død som Zolas,* – bare det er «nasjonalt». Theaterorchestret sætter med passende Mellemrum op dels hele norske Konserter, dels norske Afdelinger, og dette bør udelukkende faa Paaskjønnelse (H:185 f.).

Det ville vært bemerkelsesverdig om Halvorsen var gått klar av alle de intrigene og motsetningsforholdene som i årevis hadde preget musikkmiljøet i Kristiania.** Velkjent og ofte omtalt er Griegs problemer med å slå seg fram i byen i slutten av 1860-åra (Herresthal *Det var dog en herlig tid*:38, Bredal & Strøm-Olsen:90 f.), og forholdene var ikke mye endret rundt århundreskiftet. Den 4.mars 1902 skrev hans ungdoms samspillpartner Agathe Backer Grøndahl symptomatisk nok i et brev til sin sønn Nils: «Den kunstneriske dom her i byen afhænger af saa meget andet smaatteri, og er saa partisk at den har intet værd... Saa meget humbug og dumhed som her er, kan man trygt le af, naar man er udenfor det hele, ellers er det mindre morsomt.» Halvorsen var alt annet enn utenfor det hele, og det ville være naivt å tro at en person i en nøkkelstilling som hans skulle gå fri for kritikk, både av det saklige og det usaklige slaget. Ved å utkonkurrere to av hovedstadens etablerte dirigenter hadde han nærmest skaffet seg en uriaspost i utgangspunktet (→ s. 466). Selv om han i et brev til Grieg allerede 25.oktober 1899 hevdet å ha dirigert «al misstømning væk» og «på det nærmeste omvendt alle skumlere», fortsatte forholdet til den fortsatt virksomme Holter og dennes støttespillere i Musikforeningen å være en torn i øyet på ham i flere år. Som redaktør for *Nordisk*

* Den franske forfatteren Émile Zola omkom 29/11 1902 av karbonmonoksidforgiftning fra en dårlig ventilert kamin. På grunn av dødstrusler etter Zolas store engasjement i Dreyfus-saken, ble det ble fra første stund spekulert i om noen hadde tettet pipa med vilje.

** Som Harald Herresthal har framholdt, var rivninger mellom musikere og musikerfraksjoner ikke bare typisk for mindre musikksentra som Kristiania. De var i rikt monn til stede også i større musikkmetropoler som Leipzig og St. Petersburg (Herresthal *Det var dog en herlig tid*:48).


Musik-Revue 1900–06 var Holter ansvarlig for flere «giftige bitt» rettet mot Halvorsen, og 30. september 1904 sendte Grieg følgende «stemningsrapport» fra Kristianias musikkliv til Frants Beyer:

Her er megen Styghed herinde. Særlig tror jeg det er et helt Hundekobbel, som stadig er beredt til at glefse løs på den Musik, som udgår fra Nationaltheatret. Det er Musikforeningens Folk og Kreaturer, der sætter dette i Scene. En skøn Opgave. Det er forunderligt, at man her sætter sig på det Punkt ikke at ville unde Andre Tilfredsstillelse af deres Gjærning.

Som vi skal komme nærmere inn på i kapittel 4.5, led Halvorsen atskillig mer under kritikken og klikevesenet enn han gjennom sin offentlige taushet gjerne ville gi inntrykk av. Med tanke på alle de komponistene, deriblant Grieg, som i større eller mindre grad har mistet skaperkraften når de for å tjene til livets opphold har måttet ta annet arbeid og derigjennom utsette seg for kritikk og misunnelse (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:105 f. og 210), er det derfor bemerkelsesverdig at Halvorsen i sine første år som Nationaltheatrets kapellmester komponerte mer enn noen gang før. Mens Johan Svendsen bare maktet å skrive et og annet leilighetsverk etter at han i 1883 ble kapellmester ved Det kongelige Teater i København (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990:298), og det til tross for at han ikke bare avskaffet all mellomaktsmusikk (→ s. 115), men også hadde en annenkapellmester som kunne avlaste ham i arbeidet, synes det i Halvorsens tilfelle som om det intense teaterarbeidet og kampen mot Kristiania-småligheten snarere ble en spore til ny innsats. Han syntes det var «en fest at have så meget at gjøre» (JH til EG 25/10 1899), og savnet arbeidet når han var bortreist. Den 8. oktober 1902, mot slutten av en to ukers permisjon som ble brukt til å overvære konserter og operaforestillinger i Berlin og København (→ kronologi), skrev han således hjem til Annie: «Hvor jeg glæder mig til atter at komme i arbejde i vort deilige Nationaltheater, mit udmærkede orkester, og det bedste af alt, landet med aaser, fjorde, fjelde, fisk og faar i kål.» I den nevnte talen på sin 60-årsdag framholdt Grieg med rette Halvorsens «Bonde-Hestearbeidskraft» som gjorde at «han ikke alene gjør alt det Arbeide, som er for to Kapelmestre, men [og]saa sidder ... og komponerer det ene deiligere end det andet og skriver de skjønneste melodramatiske Ting til vore Digteres Værker» (Mav 17/6 1903).

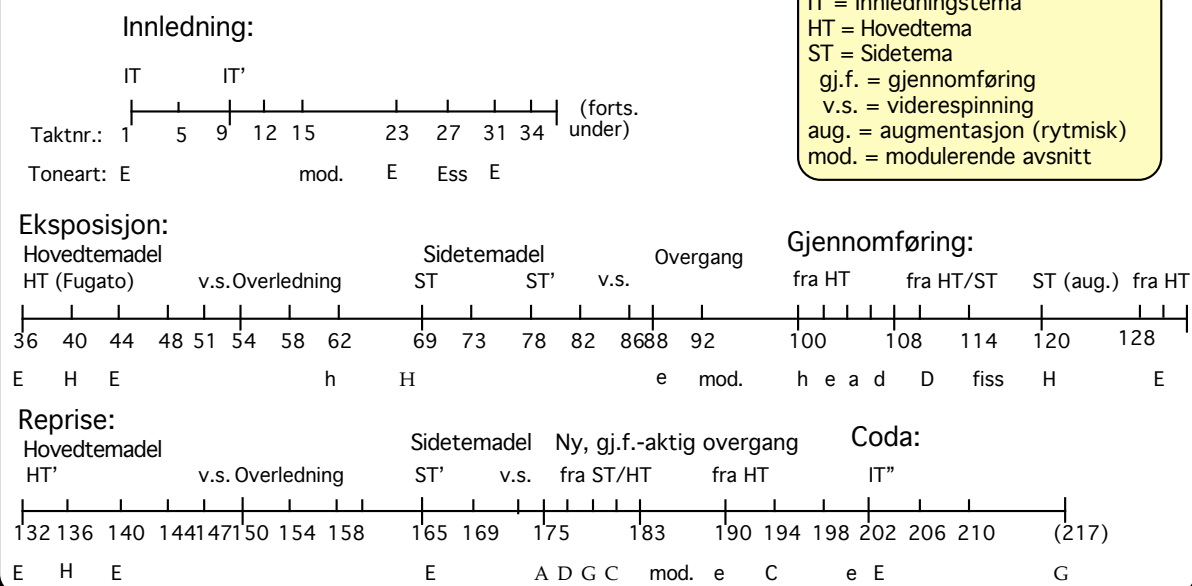
4.3 Halvorsens mellomakts- og scenemusikk 1899–1904

Norsk Festouverture (Verk 40 nr. 1)

Etter å ha lyttet til Halvorsens nye verk under prøvene til Nationaltheatrets åpningsforestilling gav Grieg en lakonisk og treffende karakteristikk i et brev til Beyer: «Hans Ouverture er frisk og klangfuld med et morsomt norsk Rococco-præg, der stemmer med Omgivelserne» (EG til FB 1/9). Verkets pompøse innledning med punkterte rytmer og blendende trompetfanfarer egner seg godt til å sette den rette, høytidelige stemningen ved en hvilken som helst festlig anledning. Fugato-avsnittet som følger i t. 35, bringer fram en dām av Holbergs 1700-tall samtidig som det er nært knyttet til norsk nasjonalromantikk ved å benytte en stilisert hallingrytme (→ ). Hallingpreget opprettholdes gjennom det meste av ouverturen, helt til en variant av innledningen vender tilbake og setter kronen på verket i en coda i t. 202–217. I det ytre følger Halvorsen normen for en fransk barokk-ouverture: Et relativt langsomt innledningsparti med punkterte rytmer etterfølges av et fugert, hurtig midtparti, før satsen avrundes som den begynte, med høytidelige, punkterte rytmer. Fugatopreget i midtpartiet forsvinner imidlertid etter få takter, og proporsjonene i verket stemmer ikke helt overens med de barokke forbildene, da midtpartiet omfatter hele 166 av verkets 217 takter. I virkeligheten danner innledningen og den beslektete codaen bare en høystemt ramme omkring den sentrale hallingseksjonen i t. 36–201, som for første gang i et orkesterverk av Halvorsen er bygd opp som en sonatesatsform (→ skjema øverst neste side). Halvorsen var ikke kommet helt heldig fra sine to tidligere forsøk innen det prestisjefylte formprinsippet: I første sats av fiolinsuiten (*Verk 5*) er temaenes viderespinninger enten oppstykket eller uttværet, mens den svært korte gjennomføringen bygd opp som stadige gjentakelser av ett eneste motiv (→ s. 212). Innledningssatsen i strykekvartetten (*Verk 12*) skal ifølge Karl Flodin ha lidt under en «schematisk formbyggnad» med «ett visst famlande» i gjennomføringen (→ s. 253). Desto mer interessant er det dermed å undersøke hvordan Halvorsen lyktes med formoppbygging og motivisk arbeid i Norsk Festouverture.

Med en brusende skalabevegelse som opptakt åpner ouverturen med et energisk, unisont (oktavert) strykermotiv i første takt. Hele takten fungerer igjen som en slags opptakt til t. 2, der hele orkesteret setter inn i E-dur. Horn, tromboner, tuba, fagotter og strykere dominerer klangbildet med et dreiemotiv som stadig veksler mellom E-dur- og ciss-moll-treklanger. Rytmisk er dette satt sammen av

Formskjema for Norsk Festouvertur, Verk 38 nr. 1



to punkterte figurer der den andre er en diminusjon av den første. Samtidig lyder et trompetsignal som er utformet som en ytterligere diminusjon av den punkterte rytmen. Det faller inn som en komplementær utfylling av de andre instrumentenes punkterte 4-del og bidrar sterkt til å initiere den feststemte tonen for verket:

Moderato molto

trp.

str.

ff molto energico

hrn./trb./fg.

3

3

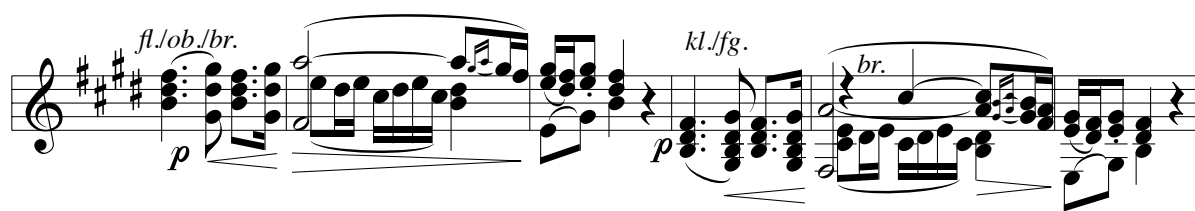
3

Norsk Festouverture (Verk 40 nr. 1), t. 1–4 (uttog)

Som vi skal komme tilbake til, er det punkterte dreiemotivet i t.2–3 viktig også i den videre utviklingen av satsen. De stadige vekslingene mellom tonika og dens undermediant gir innledningen et visst modalt preg som forsterkes ytterligere i t.4, der dreiebevegelsen for hvert taktslag sekvenseres i terser oppover og gir akkordfølgen T–Ts–T–Tm–T–Tm–D–Tm–D⁷.

Etter en variert gjentakelse av de fire første taktene i t. 5–8 avbrytes den massive orkesterklangen brått av en utholdt generalpause markert *lunga*. Deretter dempes det hele ned dynamisk mens dreiemotivet utbygges til en frase på tre takter som intonerer på kvintplanet, først i lyse fløyter og oboer (støttet av bratsjer), dernest oktaven under i mørke klarinetter og fagotter (også de med støtte av bratsjer):

4.3 Halvorsens mellomakts- og scenemusikk 1899–1904



Norsk Festouvertur (Verk 40 nr. 1), t. 9–14 (uttog)

I midten av hver frase (t. 10 og 13) kan vi merke oss mellomstemmens figur, som snart skal vise seg å være identisk med begynnelsen av satsens hovedtema. Like-ens foregriper fraseavrundingene med 16-delsdreiebevegelse ned til undersekunden (t. 11 og 14) tilsvarende avrundingsmotiver i hovedtemaet. På en nærmest umerkelig måte vokser hovedtemaet dermed ut av tilsynelatende helt konvensjonelle og uviktige sekundærfigurer fra innledningen, en metamorfoseteknikk som vitner om hvordan Halvorsen med festouverturen tilstrebet og også lyktes i å skape et verk med en sterk indre motivisk enhet.

Mens det musikalske materialet i t. 1–14 presenteres i klart avgrensede blokker på tre eller fire takter, innleder t. 15 et lengre dynamisk stigningsparti der uavbrutte harmoniske spenninger stadig leder musikken videre på gjennomføringsvis. Motivisk bygger partiet på strykernes åpningsmotiv fra t. 1, som nå føres både i imitasjon og i stigende sekvens. Etter en kjede av fem forminskete septimakkorder i kvintskritt ender partiet opp i en sterk dominantspenning, men i t. 27 videreføres denne til Diss-dur (notert Ess-dur) i stedet for E-dur:



Norsk Festouvertur (Verk 40 nr. 1), t. 26–31 (uttog)

Den høyst overraskende «spenningsoppløsningen» kan forklares ved enharmonisk omtolkning av den tilføyde lille septimen i E-durs dominant til forstørret sekst: Dominantseptimakkorden betraktes som en «tysk» alterert vekseldominant i Diss-dur og videreføres i tråd med konvensjonen til dennes dominant med kvartsektforholdning, klanglig identisk med Diss-durs tonika med kvint i bas-



sen.* Noen stabil Diss-durfølelse skapes imidlertid ikke, da tonikaakkorden aldri benyttes i grunnstilling annet enn på trykksvake 8-deler i t. 27 og 28. I stedet opprettholder Halvorsen den harmoniske spenningen ved å veksle mellom dominantkvartsekt- og dominantseptimakkorder, mens han i t. 29 f., der den harmoniske pulsen følger en hemiol-rytme, vekselvis benytter dominantkvartsektakkord og «tysk» alterert vekseldominant. Ved igjen å tolke sistnevnte akkord som H-dur med tilføyd liten septim reverseres modulasjonsprosessen, og vi kommer tilbake til hovedtonearten E-dur i t. 31. Den dynamisk-dramatiske spenningen som har bygd seg opp i løpet av de siste 16 taktene, utløses her i en eksaltert utgave av dreiemotivet og trompetsignalene fra t. 2–3, som avrunder innledningen. I t. 34 setter klarinetter og fagotter inn *p* med omvendingen av det punkterte dreiemotivet, en reminisens av t. 12–14 som bereder grunnen for satsens egentlige hovedtema.

Hovedtemadelen er utformet som en 4-stemmig, real fugeeksposisjon der temaet har en metrisk regelmessig oppbygging med forsetning og ettersetning, hver på to takter ($\rightarrow \text{♪♪}$). Utgangspunktet for forsetningen er en fallende melodilinje fra kvinten ned til grunntonen, utsmykket av dreiebevegelser som godt kunne hørt hjemme i en barokkfuge. Som vi allerede har sett i t. 10 og 13, er dette en type figurasjoner som ofte går igjen i mellomstemmer. Selv om en slik melodisk oppbygging ikke framstår som så veldig original, skal vi snart se at de ulike byggesteinene gir rike muligheter til motivisk-tematisk arbeid videre utover i ouverturen. Temaet får dessuten et visst særpreg ved at det ender opp i den synkoperte figuren ♪♪♪ , som likeens var foregrepet i innledningen (\rightarrow t. 11 og 14). I hovedtemaet fungerer den som avslutningsformel ikke bare i forsetningen, men også i ettersetningen. Som forslagstone til temaets opptakt kan vi merke oss tonen *aiss* på forstørret 4. skalatrin, noe som hos de fleste tilhørerne – både på Halvorsens tid og i dag (\rightarrow s. 375) – vil vekke klare assosiasjoner til norsk slåttemusikk og i sin tur gjør det nærliggende å oppfatte den todelte rytmen som en stilisert halling.

Til å begynne med følger festouverturens hovedtemadel det vanlige mønsteret for en fugeeksposisjon, idet de ulike strykergruppenes tre temainnsatser vekselvis er lagt til tonika- og dominantplanet. Halvorsen har ikke utarbeidet noe lengre, fast kontrapunkt, men temahodet fra forsetningen inngår alltid som motstemme til begynnelsen av ettersetningen (\rightarrow t. 42, 46 og 50). Fra og med fjerde

* En slik modulasjon, der den tidligere ledetonen blir ny grunntone, er – som nevnt i forbindelse med strykekvartetten (\rightarrow s. 245) – typisk for seinromantikken, men den opptrer like fullt så tidlig som i den langsomme satsen i Beethovens 5. symfoni (t. 29 f. og 78 f.), et verk Halvorsen kjente godt som dirigent (\rightarrow 23/11 1895).

temainnsats (t. 48), som kommer på tonika- i stedet for dominantplanet og spilles av de lyse treblåserne, reduseres det polyfone vevet til tostemmighet mellom tema og basslinje, mens horn og fioliner fyller ut klangbildet med bordunaktige, synkoperte liggetoner på kvinten, delvis «fornorsket» med opptaktens karakteristiske bruk av *aiss* som forslagstone (se over). Tre takter seinere er det definitivt slutt på fugepreget, da temaets siste takt blir utelatt til fordel for stigende videre-spinningsfigurer. En kraftig dynamisk intensivering, som har ligget latent gjennom den gradvise fortettingen av fakturen i strykernes fugeeksposisjon, forsterkes nå ved at stadig flere messinginstrumenter faller inn i klangbildet. I opptakten til t. 53 stopper det harmoniske forløpet opp på en krass, forminsket septimakkord fra *aiss*, som blir liggende som brutt firklang i strykerne gjennom fire taktslag. Akkorden fungerer som vekseldominant og danner sammen med den etterfølgende dominantseptimakkorden en markant kadens til hovedtonearten E-dur, som blir nådd i *ff* *con forza* i t. 54.

Her følger en *overledningsdel* som til å begynne med synes å presentere et nytt tema, nært beslektet med «Huldre-Kvæ» i Edvard Storms dølevise «Huldre aa en Elland» (L. 71), innledningstemaet i Svendsens andre norske rapsodi. Det tematiske materialet er likevel ikke nytt, for på gjennomføringsvis tar Halvorsen utgangspunkt i utvalgte melodivendinger fra hovedtemaet, til å begynne med et motiv fra ettersetningens melodiske høydepunkt i t. 38: . Denne dreiefiguren blir nå intensivert av punkteringer og stadige gjentakelser, i neste takt komprimert ned til motivets tre første toner (→ ). Samtidig klinger en markant, kromatisk fallende basslinje i samme rytme som hovedtemaets omtalte synkope-figur (se over). I t. 56–57 skiftes det motiviske materialet ut med forsetningens temahode (uten opptakt), der 16-delsdreiebevegelsen på andre taktslag videreføres som fallende sekvens i små terser over en dominantisk, forminsket septimakkord fra ledetonen *diss*. En rekke instrumenter markerer etterslagene av hvert taktslag. Bruk av skarptromme og bekkenslag etterfulgt av et kraftig tritonussignal i trompet bidrar også til å forsterke den dynamisk-dramatiske spenningen. I t. 58–61 er det i grove trekk de fire foregående taktene som gjentas, men spenningen intensiveres ytterligere ved at den forminskede septimakkorden fra t. 56–57 blir flyttet opp en stor sekund i t. 60–61, slik at den får sitt utgangspunkt fra *eiss*. Den flertydige akkorden behandles i det videre harmoniske forløpet som vekseldominant i dominanttonearten, og dermed har overledningen oppfylt sin harmoniske hovedoppgave, å berede grunnen for at sidetemaet «oppskriftsmessig» kan sette inn i H-dur i t. 69. Det nye tonale planet konsolideres i de mellomliggende taktene 62–68, der en stadig veksling mellom Fiss-dur-treklanger og forminskede septimakkorder fra den nye ledetonen *aiss* danner en

dominantflate som bare blir brutt to ganger av tonikas variant h-moll. Samtidig har overledningsdelen nådd sitt dynamiske klimaks: I løpet av de sju taktene foretar Halvorsen en gradvis uttynning i instrumentasjonen og nedtrapping av styrkegraden fra *ff* til *pp*, i de siste to taktene ledsaget av et lite ritardando. Tematisk er partiet meget interessant, da Halvorsen ikke lenger nøyer seg med å benytte materiale fra hovedtemaet (t. 63 og 65), men også bringer inn det punkterte dreiemotivet fra innledningen (t. 62 og 64 f.). Dette skaper en meget smidig, nærmest metamorfose-messig overgang til sidetemaet, som starter med samme punkterte dreiefigur:

Norsk Festouvertüre (Verk 40 nr. 1), t. 64–69 (forenklet uttog)

Sidetemaet domineres av treklangsbrytninger og kan i likhet med hovedtemaet sies å gå i hallingtakt ($\rightarrow \text{♪} \text{♪} \text{♪}$). Også her faller den metriske inndelingen i klare, symmetriske fraser på to og to takter. De to første frasene, den andre en figural-variant av den første, ender akkurat som i hovedtemaet opp i synkoper (t. 70 og 72). Men i forhold til hovedtemaet er synkopene nå augmentert til dobbelte noteverdier og innledes av en 8-delstriol i stedet for spretne 16-deler, noe som gir sidetemaet et luntende $\frac{6}{8}$ -preg. En annen kontrast ligger i sidetemaets homofone satsstruktur. Ved siden av et rent akkordisk akkompagnement er førstefiolinenes melodi kun tilsatt det vi tidligere har beskrevet som «instrumental ornamentikk» (\rightarrow s. 359), mest framtrædende i oboene som imiterer triolfiguren når temaet stopper opp på lange noteverdier i t. 70 og 72. Som en videreføring av dominant-flaten fra slutten av overledningen ligger et dominantisk orgelpunkt under nesten hele sidetemaet, en harmonisk spenning som gir sidetemaet en vedholdende framdrift. Noen tonika-akkord i grunnstilling får vi ikke før i t. 76, temaets siste takt, men her er det bare snakk om en midlertidig harmonisk avspenning. Allerede som opptakt til neste takt kommer nemlig en ny, avventende Fiss-dur-treklang som blir liggende hele t. 77 mens et kvartmotiv med synkopert triol-rytme, $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$, imiteres av de ulike treblåserne én etter én. I t. 78 følger en variert

repetisjon av sidetemaet, nå med en rekke 16-delsmotiver i strykerne som settes opp mot temaets trioler og gir partiet et pikant polyrytmisk preg.

Sidetemaets to siste takter erstattes i t. 84 f. av videreस्पinningsfigurer med crescendo og fortsatt liggende orgelpunkt, noe som legger opp til et dynamisk stigningsparti, akkurat som i hovedtemadelen / overledningen. En kort, neddempet scherzando-episode i H-dur, basert på utvalgte rytmiske figurer fra sidetemaet, bryter inn i t. 86 f. ($\rightarrow \text{♪♪}$), men deretter fortsetter den dynamisk-dramatiske stigningen helt fram til t. 100. Deler av partiet har en meget tett faktur med punkterte figurer som føres rytmisk komplementært mellom ulike instrumentgrupper, dels tilsatt 8-delstrioler som viderefører sidetemaets polyrytmikk (t. 88, 93 og 95–97). Treblåsernes skalaløp i t. 89 og 91 bidrar likeens til å gi musikken en dramatisk karakter, men framfor alt er det harmoniske virkemidler som bidrar til å holde spenningen oppe. Etter en dominantisering av sidetema-tonearten H-dur er det tonale forløpet i t. 88–91 tilordnet en dominant-flate i e-moll, mens harmonikken deretter er urolig, med dissonerende samklanger som forminsket septimakkord (t. 92 f.), forstørret kvintsektakkord («tysk» sektakkord) med sekst i bassen (t. 94–97) og molltreklang med kvint i bassen, vekselvis tilføyd sekst og septim (t. 98 f.):

Norsk Festouverture (Verk 40 nr. 1), harmonisk forløp i t. 92–100

De forstørrede kvintsektakkordene i t. 94–97 opptrer i en noe uvanlig omvendning (strengt tatt akkordenes grunnstilling), men blir oppløst sedvanlig, som «tyske» altererte vekseldominanter etterfulgt av dominanter med kvartsektforholdning. Kvartsektakkordene blir likevel stående som ustabile tonikaakkorder med kvint i bassen, for de «regelmessige» videreføringene av forholdningstonene trinnvis ned, leder rett inn i nye dissonanser. Halvorsen griper nemlig tak i den spenningsfylte akkordforbindelsen for å skape en sekvens av bikadenser til fiss-, h- og a-moll (markert med klammer i eksemplet), men altså uten å skape noen stabil tonikafølelse i noen av dem. I t. 98 f. blir a-moll sub-

dominantisert ved hjelp av tilføyd sekst. Dette gir inntrykk av vi skal tilbake til e-moll, men i stedet heves tonene *a* og *c* kromatisk til *a*iss og *c*iss i t. 100. Akkorden glir dermed smidig over i h-molls dominant. Mens harmonikken er på sitt mest uklare, samler Halvorsen i t. 98 f. de motiviske trådene ved å la partiets uavbrutt gående punkterte rytmer ende opp i samme avventende dreiefigur som ved overgangen til sidetemaet i t. 68 (se forrige noteeksempel). Også her bereder motivet grunnen for en ny satsdel, gjennomføringen, som setter inn i t. 100.

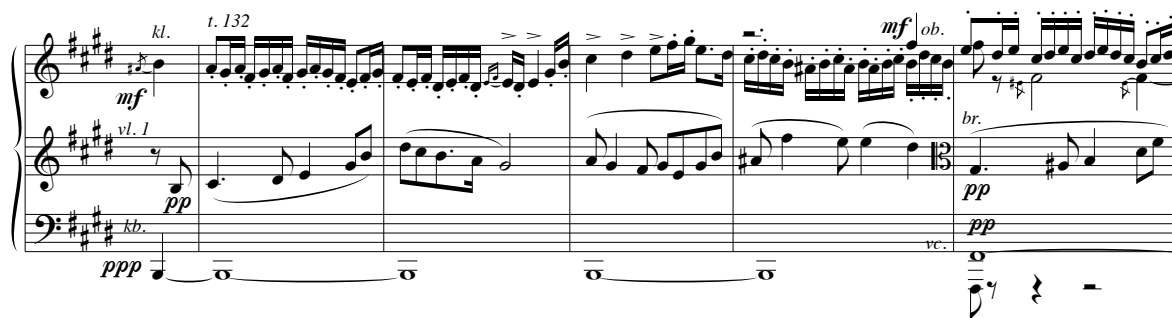
Gjennomføringen bearbeider til å begynne med stoff fra hovedtemaet: Den synkoperte figuren fra 2. halvdel av t. 37 spilles to ganger og etterfølges av tema-hodet, begge i melodisk frie varianter. Rokeringen av hovedtemaets elementer danner en tematisk frase på to takter ($\rightarrow \text{♪ ♪}$), som benyttes som utgangspunkt for en real kvintskrittssekvens i fire ledd med autentiske kadenser til henholdsvis h-moll, e-moll, a-moll og d-moll (de tre første med dominantisering av toneartenes tonikaakkorder). Fra t. 108 benyttes hovedtemaets synkopefigur samtidig med det punkterte åpningsmotivet fra sidetemaet, noe som resulterer i en massiv komplementær-rytmikk. I tillegg er det lagt på markante etterslag i tromboner og kontrabasser, mens kromatisk fallende og kromatisk stigende melodilinjier opptrer simultant. Kombinert med en crescendo i flere etapper bidrar alt dette til å drive musikken fram mot et høydepunkt i t. 110 f., der tonearten skifter fra d-moll til D-dur. Fra t. 112 dempes det dynamiske raskt ned, fakturen tynnes gradvis ut, og en kjede av trinnvis fallende parallellførte biseptimakkorder i tredje omvendning leder musikken mot fiss-moll:

Norsk Festouvertüre (Verk 40 nr. 1), harmonisk forløp i t. 112–120

Halvorsen dveler lenge ved fiss-molls subdominant og dominant i t. 114–119 og utsetter den forventete tonika-oppløsningen. Spenningen understrekes av et ritardando i t. 119, der vi igjen møter det stadig imiterte kvartmotivets som bandt sammen sidetemaets to gjennomspillinger i t. 77. Også her signaliserer motivet at sidetemaet skal komme, nærmere bestemt i en augmentert, men ellers ganske uforandret *più lento*-utgave i t. 120–127. Samtidig inntreffer den lenge forventete spenningsoppløsningen til fiss-molls tonika, men den blir dominantisert med én gang, slik at tonearten blir H-dur.

Det rolige lento-preget varer bare i åtte takter, og i t. 128 innvarsler livlige halling-rytmer at hovedtemaet snart skal vende tilbake. H-dur dominantiseres, og


i t.132 setter *reprise*n nesten umerkelig inn i hovedtonearten E-dur. Repriseen av hovedtemaet er ganske regelmessig formalt sett, men i motsetning til i eksposisjonen ledsages temaet nå av et fast kontrapunkt. Mens temainnsatsene presenteres i treblåserne, vandrer kontrapunktet *dolcissimo* mellom de forskjellige strykergruppene og tilslører både temaet og dets hallingkarakter. Med en innledende nonedissonans i forhold til bassen og en uoppløst ledetone som første frases melodiske topp-punkt bidrar det nye kontrapunktet sterkt til å viske ut fugatoens barokkpreg:



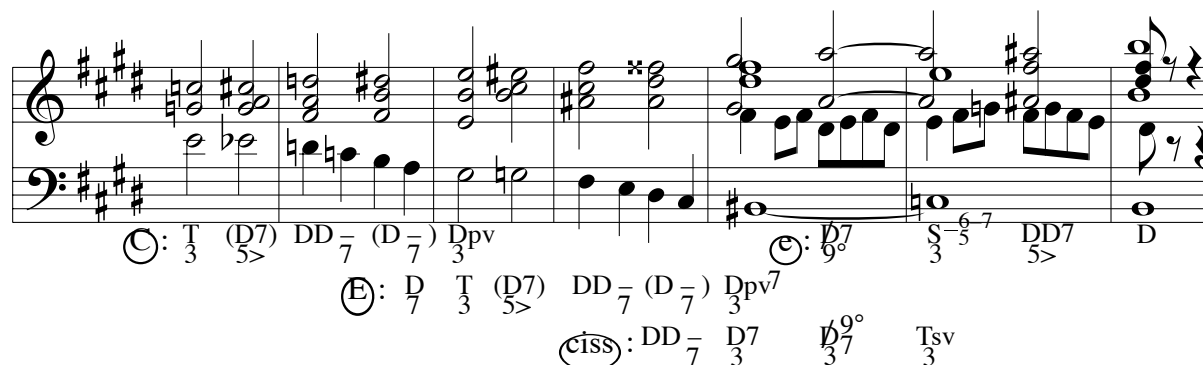
Norsk Festouvertur (Verk 40 nr. 1), t. 132–135 (partitur)

Overledningen som følger i t. 150 ff., avviker lite fra eksposisjonen, men får skutt inn to ekstra takter med viderespinningsfigurasjoner i t. 158 f. for å unngå modulasjon til dominantplanet. I overgangen til sidetemaet elimineres derimot to takter, og i t. 165 setter sidetemaet oppskriftsmessig inn i hovedtonearten i stedet for på dominantplanet. Av eksposisjonens to gjennomspillinger av sidetemaet er det imidlertid bare den andre som benyttes i repriseen, kanskje som en konsekvens av sidetemaets dominans i slutten av gjennomføringen. Temaet mister dessuten mye av hallingpreget ved at det nå blir tilsatt marsjmessig for- og etterslagsrytme i slagverk, tromboner, tuba og strykere pizzicato, et trekk vi også kjenner fra Bojarernes Indtogsmarsch (→ s. 300) og bajaderdansen i *Vasantasena* (→ s. 378).

Sidetemadelen avrundes i 173 f. med de to scherzando-taktene fra t. 86 f., også de på tonika-planet, men deretter er det slutt på den egentlige repriseen. Overgangspartiet fra t. 88–99 utelates nemlig helt og holdent, da det er konsipert som dynamisk og tonalt bindeledd mellom sidetemaet og gjennomføringen og ikke ville fungere like bra mellom sidetemaet og codaen. Fra t. 175 får vi i stedet en helt ny, gjennomføringsaktig overgangsdel. Den innleder et dynamisk stigningsparti som varer kontinuerlig helt fram til verkets høydepunkt mot slutten av codaen. Stigningen innledes forsiktig med en sekvens med dominantseptim- og -noneakkorder i fallende kvintskritt, der de stadige dominantiseringene – av E-dur i t. 175 f., dernest A-dur, D-dur og G-dur – driver musikken stadig videre framover til C-durs tonika i t. 183. Tematisk er sekvensleddene også her sammensatt

av tidligere presentert materiale, idet sidetemaets temahode nå etterfølges av hovedtemaets synkopemotiv og føres i strettoimitasjon mellom klarinett og fagott. I tråd med dominantiseringen av tonikaakkordene benyttes lav, «mixo-lydisk» septim i stedet for ledetone i synkopemotivet, noe som på grunn av videreføringen opp igjen til akkordens grunntone kan sies å gi sekvenspartiet en viss «norsk» farge (\rightarrow ).

Etter sekvensen øker intensiteten i den dynamiske stigningen kraftig fra t. 183: Som i gjennomføringen (t. 108 f.) kombineres hovedtemaets synkopefigur, som nå stadig gjentas og føres kromatisk oppover, med sidetemaets punkterte åpningsmotiv, som danner en fallende basslinje. Crescendo-effekten forsterkes ikke bare av linjenes stadige bevegelse ut mot ytterregistrene, men også av en bikadens-kjede som i t. 183–187 løfter tonaliteten et heltonetrinn opp for hver takt, fra C-dur til D-, E-, Fiss- og Giss-dur. Med unntak av C- og E-dur blir disse dominantisert, men uten å få noen regulær funksjonsharmonisk oppløsning:



Harmonic analysis for measures 183–189:

Measures 183–187: C major (C): T $\frac{3}{4}$ (D7)_{5>} DD $\frac{7}{4}$ (D $\frac{7}{4}$) Dpv $\frac{3}{4}$

Measure 188: E major (E): D $\frac{7}{4}$ T $\frac{3}{4}$ (D7)_{5>} DD $\frac{7}{4}$ (D $\frac{7}{4}$) Dpv⁷ $\frac{3}{4}$

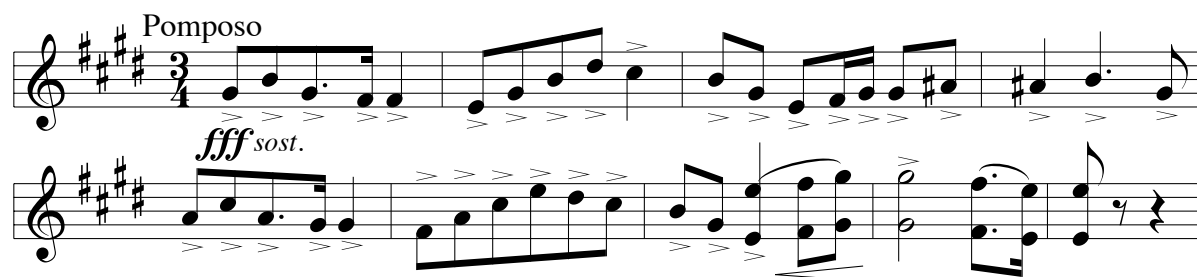
Measure 189: F# major (Fiss): DD $\frac{7}{4}$ D7 $\frac{3}{4}$ D^{9°} $\frac{7}{4}$ Tsv $\frac{3}{4}$

Norsk Festouvertüre (Verk 40 nr. 1), harmonisk forløp i t. 183–189

I den harmoniske analysen i eksemplet er modulasjonene forsøkt tilordnet så få tonale plan som mulig. Eksemplets 3. og 4. takt er en real sekvensering av de to første. I t. 187 har avsnittets femte bikadens ført oss til Giss-dur, der dominantiseringen blir ekstra markant ved at flere blåsere spiller en augmentert utgave av hovedtemahodet på akkordens septim (inntegnet i noteeksemplet). I tråd med den stigende melodilinja i diskanten etterfølges Giss-durseptimakkorden på 3. taktslag av den flertydige forminskete septimakkorden fra *biss*. En elegant enharmonisk omtydning av *biss* til *c* får denne til å virke dominantisk ikke bare i ciss-moll, men også i e-moll, dit det – som det framfår av analysen – følger en markant funksjonsharmonisk kadens i t. 188–190.

Med tematisk basis i hovedtemaet setter det i t. 190–193 inn et kraftig *unisono*-parti med kvinten *b* som liggetone. Etter et mediantrykk gjentas det samme i C-dur i t. 194–197, men da tilsatt både akkorder, kontrapunktet fra begynnelsen av reprisen og markante trommeslag. Den faktur-immanente dynamiske stigningen

kulminerer foreløpig med at C-durs tonika med tilføyd liten septim setter inn i fullt orkester *fff* i t. 198. Under signalmotiver i messingblåserne og intense *perpetuum mobile*-dreiefigurer i strykerne blir akkorden liggende som en mektig, bevegelig klangflate helt fram til begynnelsen av t. 201, der den omtolkes enharmatisk til en «tysk» alterert vekseldominant i e-moll og videreføres i kadens dit. Dermed er musikken brakt tilbake til hovedtonikaplanet, der codaen setter inn i E-dur i t. 202:



Norsk Festouvertüre (Verk 40 nr. 1), t. 202–210
(1. og 2. trompet, delvis også 1. trombone, 1. fagott og 1. klarinett)

Selv om *codaen* er basert på materiale fra innledningen, er ingen regulær reprise av den. Åpningsmotivet, som står helt løsrevet i innledningen, utbygges nå til et lengre, hymnisk trompettema som formelig gjaller igjennom den tette orkesterveven med intense 32-dels-kaskader i fioliner og bratsjer (se noteeksempel under). Temaet gir ouverturen en glansfull apoteose-avrunding som kulminerer i hele verkets dynamiske høydepunkt i t. 209. I de resterende taktene trekkes trådene først tilbake til de modale triol-vekslingen fra t. 4, dernest dreiemotivet fra t. 2 f., før verket som så mange andre ouverturer avrundes ettertrykkelig med en enfatisk plagal kadens i t. 214–216.

Som den analytiske gjennomgangen har villet vise, lyktes Halvorsen med «Norsk Festouvertüre» i en helt annen grad enn tidligere i å utnytte sonatesatsformens prinsipper for motivisk arbeid og enhet uten at det føles påtvunget. Det kan kanskje innvendes at modulasjonsgangen med stadig gjentatte reale kvintskritt i gjennomføringens første takter framstår som noe skjematisk. Like fullt må den hyppige forekomsten av ulike typer kvintskrittssekvenser sies å være et viktig særtrekk i Halvorsens musikk (→ s. 217 og 422). Som vi har sett, inneholder ouverturen dessuten en rekke eksempler på atskillig mer avanserte og uforutsigbare modulasjonsformer. Framfor alt er det likevel Halvorsens oppfinnsomhet i å utnytte ouverturen i utgangspunktet relativt sparsommelige motiviske materiale til å skape stadig nye tematiske konstellasjoner som må berømmes. Likeens kan vi merke oss bruken av metamorfoseteknikk for å skape smidige overganger mellom ulike satsdeler. Hans evne til å presentere stoffet på stadig nye måter ut-

dypes gjennom den karakteristiske instrumentale ornamentikken med små, utfyllende, gjerne imiterende motiver som stadig settes inn i de ulike instrumenter. Ellers bærer instrumentasjonen stedvis preg av en blokktenkning som kan minne om ulike orgelregistre, idet ulike instrumentgrupper settes mot hverandre. Et illustrerende eksempel er kontrasten mellom den lyse fløyte- og obo-klangen i t. 9–11 og den dypere klarinett- og fagott-klangen i t. 12–14. Den samme tendensen kan også spores i tuttiavsnitt som t. 100–107, der større grupper av instrumenter vekselvis utfører melodilinjen og dens akkordiske akkompagnement. I det hele tatt synes det som om Halvorsen la ekstra stor vekt på å belyse orkesteret med dets instrumenter og ulike klangkombinasjoner fra flest mulige sider, ettersom Nationaltheatrets åpningsforestilling var Kristiania-publikumets første anledning til å stifte bekjentskap med sitt nye byorkester. *Aftenposten* mente riktignok at ouverturen gav et «noget blandet» inntrykk, da den «i Begyndelsen syntes en Smule spæd, i sit Slutningsparti igjen adskillig larmende», men la til at den «maa-ske hører til den Slags Musik, der vinder ved at gjentages». Ellers var responsen gjennomgående positiv. *Verdens Gang* beskrev verket som «praktfullt instrumenteret», og referater fra begivenheten levner ingen tvil om at ouverturen fungerte ypperlig som paradenummer for det nye orkesteret: «Publikum var helt betat» og forstod straks at det nye teateret hadde fått «et orkester, byen aldrig hadde hørt maken til» (Wiers-Jenssen 1924:89).

Ifølge Halvorsens påskrift i manuskriptet ble den norske festouverturen «Komponeret ved Nationaltheatrets Indvielse Christiania 1899». De forestående høytidelighetene inspirerte ham øyensynlig til å komponere hele verket under sommeroppholdet på Blommenholm. Vi kan likevel ikke utelukke at han delvis benyttet materiale fra tidligere, i dag tapte komposisjoner som «Festouverture» og «Norsk» (*Verk 18*), som begge var skrevet til 17. mai 1894 (→ s. 333 f.). Det er også verdt å merke seg den slående rytmiske likheten mellom hovedtemaets forsetning og det andre temaet i ungdomskomposisjonen «Hallingdals Bataljons Marsch» (*Verk 1*, t. 10 ff.), som Halvorsen dirigerte i Bergen bare en drøy måned før innvielsen av Nationaltheatret (→ s. 294). Temahodet og synkopefiguren, de mest signifikante og mest bearbejdede motivene i ouverturen, er framtrædende også i bataljonsmarsjen, noe som kanskje kan forklare hvorfor Halvorsen aldri oppførte ungdomsverket etter at ouverturen var komponert.

Godt fornøyd med verket slik det framstod ved åpningshøytidelighetene i Nationaltheatret, forsøkte Halvorsen å få det utgitt så fort som mulig. Til Grieg skrev han 25. oktober: «Tror Du Vilhelm Hansen vil give 500 kr. for Ouverturen?» Enda Halvorsen nå hadde en rekke utgivelser bak seg, fant han det nok en gang best å rådføre seg med Grieg, trolig fordi han hadde liten erfaring i å få

utgitt orkestermusikk. Grieg, som oppholdt seg i København, gav følgende svar datert 23. november:

Jeg har talt med Wilhelm Hansen om din «Festouverture» og anbefalet den på det Allerbedste. Særlig begeistret var han dog ikke ved Udsigten til en Orkesterpartitur og vilde endelig have læst en ufordelagtig Kritik om Overturen. Han ved ligeså godt som vi, at Sligt intet betyder, men han hentede rimeligvis frem Noget, der kunde begrunde hans Ulyst til at gå iver med en Partitur. Dog kan det godt være, han tar den. Han er en prægtig Kar, og såpas Stemningsmenneske, at han er istand til at slå Forretningsmanden ihjel for en Stund.

Mens det var relativt små utgifter forbundet med å få stukket en sang eller et mindre fiolinstykke, medførte et orkesterpartitur med stemmemateriale store trykkekostnader som bare i sjeldne tilfeller, som den populært anlagte Bojarernes Indtogsmarsch, kunne svare seg for en forlegger. Griegs framstøt hjalp derfor lite denne gangen, og det skulle gå fire år før «Norsk Festouverture» forelå i trykt utgave. I mellomtida hadde Halvorsen komponert musikk til Jacob Breda Bulls folkeskuespill *Tordenskjold* (*Verk* 47), spilt på Nationaltheatret våren 1901. Til handlingen fra begynnelsen av 1700-tallet trengtes igjen musikk med «norsk Rococopræg», for å holde oss til Griegs ordbruk (se over). I stedet for å komponere en egen *Tordenskjold*-ouverture, kunne Halvorsen derfor nyttiggjøre seg festouverturen, som muligens kan ha blitt revidert og forbedret undervegs. Sommeren 1901 sluttet Halvorsen kontrakt med Wilhelm Hansen om utgivelse av *Tordenskjold*-musikken, deriblant tre orkesterstykker som våren 1903 kom ut som *Dramatisk Suite nr. 1* (op.18). Suiten innledes av en stilisert barokkdans, «Rigaudon», som det på samme måte som Intermezzo-satsen i *Vasantasena*-suiten (→ s. 385) ville være naturlig å plassere som mellomomsats i en suite. Heller ikke de andre to satsene, begge marsjer, egner seg godt som innledning. Når forlaget kort etter bestemte seg for å gi ut «Norsk Festouverture» mot et honorar på 300 kroner (forlagskontrakt datert 9/6 1903 i EWH), kan det derfor ha vært for å «komplettere» *Tordenskjold*-suiten med en bedre egnet åpningssats.*

Som ouverture til *Tordenskjold* ble Norsk Festouverture fram til 1903 oppført hele 39 ganger i Nationaltheatret (→ 26/3 1901), og den fikk seinere 15 oppførel-

* I mellomtida hadde Halvorsen vurdert å sende «Norsk Festouverture» til Peters-forlaget i Leipzig, som i 1903 gav ut hans orkesterarrangement av Griegs «Brudefølget drager forbi» og slåtteeopptegnelser etter Knut Dahle (→ kap. 4.4). – Men overfor Grieg hadde den nye Peters-innehaveren Hinrichsen nettopp beklaget seg over det dårlige salget av *Vasantasena*-suiten (→ s. 382) og også ellers gitt uttrykk for manglende tro på Halvorsens muligheter til å slå igjennom på et større, internasjonalt musikkmarked (HHi til EG 3/3 1903, se fotnote s. 543). Grieg fant det derfor best å fraråde Halvorsen å sende ouverturen til Leipzig, da han var sikker på at Halvorsen i så fall «bare [ville] få den Skuffelse at den blir tilbagesendt» (EG til JH 6/3 1903).

ser ved Den Nationale Scene i Bergen (→ 20/4 1908). Ouverturen synes imidlertid å ha blitt uløselig knyttet til *Tordenskjold*, for som selvstendig konsertnummer ble den bare oppført én gang under Halvorsens ledelse, ved Nationaltheatrets 10-årsjubileum 1. september 1909. At festouverturen deretter synes å ha gått i glemmeboka, kan skyldes at den til tross for sin stringente motiviske oppbygging er basert på mindre særpregete temaer som tenderer mot figurasjoner, i hvert fall om vi sammenlikner med de mange inspirerte melodiene Halvorsen komponerte ellers. Dermed hjelper det ikke at dette hans første større verk i sonatesatsform teknisk sett står fullt på høyde med det beste han har skrevet. Med en tidvis svært tett faktur og på sine steder noe massiv instrumentasjon stiller festouverturen dessuten store krav til orkester og dirigent når det gjelder måtehold og klar linjeføring. Ellers vil den lett framstå som både rapsodisk, overlesset og grøtete.

Over Ævne

Bjørnstjerne Bjørnson, den forfatteren som mer enn noen annen dominerte spilleplanen i Nationaltheatrets første sesong, fordret ofte ledsagende musikk til sin dramatikk. Ved siden av *Sigurd Jorsalfar* spilte teateret høsten 1899 begge Bjørnsons tidligere så kontroversielle *Over Ævne*-stykker under ledelse av forfatteren selv (→ 21/10 og 23/11), mens komedien *Geografi og Kjærlighed* ble et solid trekkplaster for teateret vinteren 1900 og de nærmeste sesongene (→ 18/1). At dikteren og folketaleren Bjørnstjerne Bjørnson var i vinden som aldri før i Kristiania, kom Halvorsen inn på i to brev til Grieg høsten 1899:

Her i Xnia er det fortiden B.B. (senior) som behersker situationen. For det første med sin «Over Ævne»-digtning som virker veldig og dernest mod målsaken som han præker sent og tidlig. Forleden [23/11] havde vi en (350) fest for ham på «Grand», som begyndte kl. 12 om natten og sluttede kl. 10 1/2 næste formiddag (JH til EG 24/11).

Over Ævne [21/10] blev en kolosal succes for theatret. Ja for orkestret også med Berlios' «Tristia» og andanten af min kvartet. Forleden aften havde vi hele storthinget på den 28. Jorsalfar som vi nu kan udenat. Orkestret fik den kompliment af Morgenbladet at spillet på scenen af de mange opførelser var udvisket mens derimod orkestret fremdeles o.s.v. (JH til EG 25/10).

Bjørnstjerne Bjørnson hadde selv valgt ut Berlioz' «Tristia» som innledningsmusikk til *Over Ævne* (*Første stykke*),* mens Halvorsen som forspill til andre akt orkestrerte den langsomme satsen fra sin egen strykekvartett (*Verk 12*, → s. 240). I tillegg tonesatte han skuespillets avsluttende, ironiske «Halleluja-kor» (*Verk 41*), det aller første stykke scenemusikk Halvorsen komponerte spesielt til det nye

Nationaltheatret. Også til det andre *Over Ævne*-stykket komponerte han ny musikk, men bare en kort fanfare (*Verk* 42). Mellomaktsmusikken var i dette tilfellet signert Beethoven og Wagner, men ellers så Halvorsen det som en naturlig forpliktelse å benytte norsk musikk i størst mulig grad, ikke minst når det ble satt opp norsk dramatikk (→ kronologi).


Gurre (*Verk* 43), 1900

Det første av Halvorsens mer omfattende komposisjonsarbeider for Nationaltheatret var musikken til den danske forfatteren Holger Drachmanns nyromantiske «Liebestod»-skuespill *Gurre* (*Verk* 43). Det hadde premiere 26. mars 1900, og i et brev til Grieg, en gammel venn av Drachmann, skrev han 8. februar:

Jeg er indmuret i arbeide. Har været uforsigtig nok til at påtage mig musikken til «Gurre». Det skal naturligvis gøres lynende fort, som alt theaterarbeide. Lidt original skal man jo også være! Jeg minker i vægt af al denne komponering.

Ved generalprøven 24. mars la «Kapelmester Halvorsens drømmende Musik lagde en egen Stemning over den lille Forsamling», skrev *Aftenpostens* utsendte, som videre framholdt: «Romantikens indsmigrende Røster fyldte Sindene, og da Violinernes sidste Toner vibrerede gennem Rummet, var Ørene aabne for Drachmanns svulmende Lyrik.» Til stede var også Den svensk-norske kongefamilien, og etter at forspillet var spilt til ende, «komplimenterede Kongen høilydt Kapelmesteren», stod det å lese i *Morgenbladet*. For Halvorsen var reaksjonene fra musikkmiljøet formodentlig vel så viktige, og etter premieren kunne han glede seg over mange fagre ord fra musikkritikerne. Til og med den ofte Halvorsen-kritiske Otto Winter-Hjelm gav musikken en viss anerkjennelse, idet han framholdt «at den er meget veltruffen og jevnt vakker», at «der er egentlig intet Numer af ringe Gehalt til de fem Akter» og at den «er udført med alt det Raffinement, som sædvanlig benyttes til at male Sommernætter, Maaneskin, Lygtemænd og deslige» (*Afp* 29/3). Han føyde imidlertid til «at en Musik, saaledes komponeret med kort Frist, senere vil blive overarbeidet og faa en farverigere Instrumentation». Det er tydelig at kombinasjonen Drachmann/ Halvorsen virkelig traff tonen blant publikum, for i løpet av de nærmeste seks sesongene ble *Gurre* spilt hele 46 ganger på Nationaltheatret.

* *Over Ævne I* var ikke oppført noe sted før høsten 1899, men allerede 9/9 1884, da han forgieves prøvde å få satt opp stykket ved Christiania Theater, skrev Bjørnstjerne Bjørnson i et brev til Anna Charlotte Edgren: «På Kristiania teater har jeg forordnet gænnem min søn, at forut skal Berlioz's 'Hamlets begravelse' ... – et musik-stykke af storartet virkning og af samme ånds-farve som det talede stykke – gives.»


Som det går fram av verkoversikten, består Halvorsens *Gurre*-musikk av over 20 musikknummer som foruten melodramaer, solosanger og korinnslag omfatter en større innledningssats og tre orkesterstykker til mellomaktene. I tråd med skogsstemningene i Drachmanns skuespill benytter Halvorsen et hornkvint-basert motiv som et slags motto eller *idée fixe* som i større eller mindre grad gjennomsyrrer alle numrene i verket. I begynnelsen av innledningssatsen presenteres dette som en bevegelig klangflate over et orgelpunkt på kvinten, først i C-dur, dernest i E-dur (\rightarrow ). Som kontrast til de utpreget diatoniske hornkvintene bringes det etter hvert inn kromatiske basslinjer, og når hornkvint-motivet danner basis for en lengre tematisk utvikling i t.25–40, røper harmonikken sterk innflytelse fra Wagner: En åtte takters liggende C-durflate blir etterfulgt av en stigende kromatisk linje fra kvinten *g* i t.33 til den lille septimen *b* i t.36, men septimakkorden videreføres ikke med vanlig dominantoppløsning til F-dur. I stedet lar Halvorsen tonene *c* og *e* forflytte seg oppover i små sekunder til *des* og *f*, mens *b* blir liggende. Ved hjelp av en slik «substansharmonikk» (\rightarrow s. 364) glir musikken i t.37 overraskende inn i den fjernt beslektete tonearten b-moll, som beholdes i to takter:





«Aftenlandskab» fra *Gurre*, Verk 43 nr. 1, t. 33–40, uttog

Halvorsen går ut av b-moll på samme måte som han kom inn i tonearten, via en C-durakkord med liten septim, men heller ikke denne gangen kommer det noen oppløsning til F-dur, ei heller f-moll, dit vi nå kunne ha fått en fullstendig, tonal kadens. Ved overgangen til t.39 omtolkes dominanten i stedet som alterert vekseldominant i E-dur.


I den videre analysen av satsen har vi to ulike versjoner å forholde oss til: Den opprinnelige, som er bevart i et renskrevet manuskript påskrevet «brukes på teatret» (NMS), og den trykte versjonen i orkestersuiten som ble gitt ut av Wilhelm Hansen. I den opprinnelige versjonen blir taktene 25–40 gjentatt i om-instrumentert utgave umiddelbart fra t.41, men transponert opp en stor ters slik at det i t.56 munner ut i Giss-dur (notert Ass-dur). Ass-durtreklingen blir straks destabilisert av en tillagt forstørret sekst slik at den fungerer som tysk alterert vekseldominant i C-dur. Således inneholder taktene 25–56 en helhetlig og stringent tematisk og harmonisk utvikling der hornkvintmotivet og dets kromatiske viderespinning blir ført gjennom tonale plan i stigende store terser fra C-dur via E-dur og Ass-dur tilbake til C-dur. I originalversjonen leder dette fram til et lengre kontrastparti i *Piú Lento* (t.59–100), som innledes av en tonesetting

for blandet kor og orkester av «Aften-Landskab», Drachmanns innledningsdikt til *Gurre* (t.60–82, → ). For å understreke den drømmeaktige stemningen har Halvorsen – trolig påvirket av korbruken i operaoppsetninger – angitt at koret, som tildels synger a cappella, skal være plassert på et «usynlig», tilbaketrukket sted, «i Thetaret bag Fortæppet, i Konsertsalen i et Sideværelse» (påtegning i manuskriptet).


De fleste musikkanmelderne gav Halvorsen mye ros etter premieren på *Gurre*, men en del av dem innvendte likevel, kanskje ikke helt uten grunn, at musikken ble noe ensformig i lengden. «At Musikens Stemning i det hele taget er nok saa monoton, er en naturlig Følge af Stykkets egen sentimental-monotone Lyrik», skrev Winter-Hjelm noe unnskyldende i sin nevnte kritikk, mens en teateranmelder signert «H.B.» opplevde «især ... Forspillene til hver Akt [som] adskillig ensformig ved sin Mangel paa Nuancer og ved sin trættende Længde» (*Figaro* ³¹/3). Som vi allerede har vært inne på i vurderingen av *Vasantasena*-suiten, vil slike innvendinger måtte tillegges desto større vekt når musikken skal løsrives fra teateret for å stå på egne bein (→ s. 383). Likevel er det slett ikke sikkert at det var dette som var utslagsgivende for Halvorsen da han før trykningen foretok en radikal beskjæring av innledningssatsen: Det han strøk ut, var nemlig korpartiet, og i midtdelen ble bare de rent instrumentale taktene 83–100 beholdt som t.66–82 i den trykte utgaven. Disse taktene, opprinnelig konsipert som en viderespining og avfrasering av korinnslaget, blir dermed stående som et sterkt amputert tilløp til kontrastparti uten noe eget tematisk fundament. Hornkvintmotivet, som vender tilbake etter midtdelen, får således en enda mer dominerende rolle i den trykte versjonen enn i den opprinnelige, noe som paradoksalt nok medfører at forkortingens satsen til å virke lengre og mer uttværet. Riktignok kan det synes som om Halvorsen forsøkte å bøte på dette ved å inkorporere et annet fragment av korpartiet i instrumentalversjonen. Det dreier seg om de opprinnelige taktene 74–82 (→ ) der koret foregriper dramaets handling ved å sitere fra den illevarslende vådesangen i 4.akt (→  nr.14b). Partiet kommer imidlertid allerede i t.41–49, der det på en ødeleggende måte bryter inn i originalversjonens vel gjennomtenkte tonale og dynamiske utvikling av hornkvinttemaet og dets kromatiske videreføring (se over). En annen svakhet ved den utgitte versjonen viser seg i t.15–18, der oboen i begge versjoner antyder begynnelsen av kortemaet som en «forsmak». Siden temaet aldri kommer tilbake i sin fulle lengde, blir temaansatsen hengende i løse lufta, noe som bidrar til å gi orkesterversjonen et rapsodisk preg.

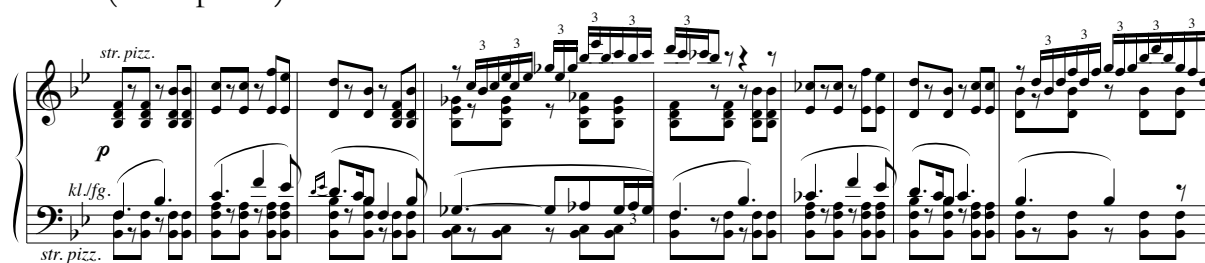
Halvorsen selv synes å ha innsett det uheldige i å eliminere det sentrale korpartiet. På det renskrevne manuskriptet til den opprinnelige versjonen har han

skrevet: «Angående musiken mellem akterne, se det trykte partitur. Forspillet, No 1, bør dog spilles efter det skrevne manuskript (med fjernt kor).» For øvrig er det vanskelig å tidfeste revisjonen med sikkerhet, for *Gurre*-suiten ble ikke utgitt før 1904. Riktignok fortalte Halvorsen allerede 8. juni 1900, i et brev til Grieg, at han planla å omarbeide *Gurre*-musikken under sitt forestående ferieopphold i Ådalen, men så seint som høsten 1903, da han planla å dirigere satsen ved en symfonikonsert i Stockholms-operaen 4. november, understreket han i to brev til operasjef Burén at han trengte et lite, blandet kor til oppførelsen (14/9 og 22/10). Dette betyr ikke nødvendigvis at han ennå ikke hadde utført den nye orkesterversjonen, for forlagskontrakten med Wilhelm Hansen er datert 28. september 1903. Ønsket om å benytte kor i Stockholm kan like gjerne skyldes en erkjennelse av at den nye versjonen måtte anses som en nødløsning. Da det ikke lot seg gjøre å skaffe noe kor til Stockholmskonserten, valgte han symptomatisk nok ikke å benytte orkesterutgaven, men å sløyfe hele nummeret til fordel for «Måneskinsmøyanne» (*Verk 33*).

Den romantiske idyllen «Første Møde» benyttes i dramaet som forspill både til 2. akt, der den karakteriserer de to elskendes kjærlighet i dette livet, og – under tittelen «Sidste Møde» – til 5. akt, der de til slutt får hverandre i døden. Det er ikke den stormfulle, pasjonerte forelskelsen som skildres av Drachmann, snarere den idealiserte, «rene» kjærligheten som utspiller seg «i det bløde, disige Sommerbillede». For å gi musikalske assosiasjoner til en slik stemning har Halvorsen skrevet en enkel, idyllisk sats i E-dur. Hovedtemaet, som i stor grad er bygd opp av melodiske rim, er gjennomgående lagt til fioliner i høyt leie (→ ). Det lyse preget forsterkes av at satsen i hovedsak kun er instrumentert for sordinerte fioliner og bratsjer, i noen partier forsterket av celloer og kontrabasser. Blåsere og slagverk medvirker overhodet ikke. Med sine 51 takter i ABA'-form gir ikke satsen mye rom for store kontraster, og midtpartiet består i hovedsak av stigende og fallende sekvenser over innledningsmotivet. Som stemnings-skapende musikk fungerer satsen bra i sin sceniske sammenheng, og den ville trolig også være godt egnet som frittstående «encore-nummer» for strykeorkester. I orkesterversjonen fra *Gurre* faller den derimot litt igjennom, da den idylliske tonen, blottet for all dramatikk, i for stor grad viderefører det statiske inntrykket fra orkesterversjonen av innledningen. I de trykte notene har «Første Møde» fått satsnummeret «Ia» i stedet for «II», noe som antyder at den er å betrakte som en *ad lib.*-sats, eventuelt at den opprinnelig ikke var ment å skulle inngå i suiten.


Orkesterversuitens tredje sats, trykt som nr. «II», er «Sommernatsbryllup» (nr. 10a), opprinnelig forspill til 3. akt av *Gurre*. Her møter vi komponisten Halvorsen i et av hans absolutt mest inspirerte øyeblikk. Det diverterende hoved-

temaet i Ess-dur, som innledes av to oboer i sekstparalleller (\rightarrow ) over en utholdt liggetone på *b* i horn, inkluderer hornkvintmotivet i diminuerte noteverdier og kan i utgangspunktet minne om scherzoer av tidlige 1800-tallskomponister som Mendelssohn. I tematisk oppfinnsomhet, instrumentasjon, harmonikk og metriske detaljer byr Halvorsen likevel på mange overraskelser undervegs, ikke minst i triodelen. Som det går fram av følgende eksempel, akkompagneres blåsernes voggende $\frac{6}{8}$ -melodi der av strykere som spiller pizzicatoakkorder i gjennomgående hemiolrytme. I trioens første åtte takter, som har en ordinær periodisk oppbygging i for- og ettersetning, kan vi ellers merke oss hvordan B-durs «normale», store sekund *c* (t.48) overraskende besvares av den «frygiske» sekunden *c_{ess}* i ettersetningen (t.52), kanskje et utslag av Halvorsens interesse for det eksotiske (\rightarrow kap. 3.4):



«Sommernattsbryllup» fra *Gurre*, Verke 43 nr. 10a, t.47–54, uttog

Mot slutten av triopartiet, i t. 82, «vri» Halvorsen tonaliteten over i Gess-dur ved å harmonisere den nevnte meloditonen *c_{ess}* som septim i en Dess-durakkord, men allerede i t.84 destabiliseres den nye tonaliteten ved at en forstørret sekst (*e*) legges til Gess-durakkorden. Med denne som «tysk» alterert vekseldominant kan triodelen dermed munne ut med en klar kadens tilbake til sin hovedtoneart B-dur i t. 85–86. Som det går fram av eksempelet øverst neste side, følger hovedtemaets tilbakekomst i Ess-dur i t87, men den innledende dominantflaten ledsages nå av en karakteristisk, tilføyd liten septim (*a_{ss}*) som blir liggende i et horn i over seks takter. Slike detaljer i instrumentasjon og harmonikk røper klar innflytelse fra Berlioz og ikke minst Svendsen, som benytter en tilsvarende, liggende «horn-septim» i triodelen av sin «Festpolonaise» op. 12, et verk Halvorsen brukte som ouverture ved en rekke forestillinger med Bjørnstjerne Bjørnsons *Geografi og Kjærlighet* nettopp denne vinteren (\rightarrow 18/1 ff.).

Av en helt annen karakter enn det lyse sommernattsbryllupet er sørgemarsjen «Ve, Kong Volmer» (nr.14a), som gjenspeiler kongens store sorg ved inngangen til 4. akt, etter at hans sjalu kone har sørget for å få Tove brent til døde. Med sine stadig gjentatte punkterte rytmiske motiver i h-moll holder den seg strengt innen et for lengst fastsatt sørgemarsjidiom (\rightarrow ) , men like fullt har Halvorsen klart å berike sjangeren med et særpreget verk. Fra en neddempet



«Sommernatsbryllup» fra Gurre, Verke 43 nr. 10a, t. 83–94, uttog

begynnelse som kan minne om den berømte sørgemarsjen i Chopins pianosonate i b-moll (op. 35), vokser det motiviske stoffet fram gjennom en enorm dynamisk stigning med ekstensiv bruk av dominantnoneakkorder og høy- og lavaltererte kvinter. Dette gir musikken et skarpt dissonerende preg, ikke helt ulikt Griegs sørgemarsj til minne om Rikard Nordraak. En kontrasterende, heroisk triodel i G-dur ($\rightarrow \text{♪ ♯} \text{♪}$) synes likeens å være influert av Grieg, noe vi kan se i akkompagnementets mange biseptimakkorder og ikke minst i utformingen av den avsluttende melodiske kadensvingingen:



«Ve, Kong Volmer» fra Gurre, Verke 43 nr. 14a, t. 58–59, uttog

Ved siden av «Aftenlandskab» og de tre mellomaktsstykkene inneholder den utgitte orkestersuiten fra Gurre også et nummer som ikke er å finne i manuskriptet til de sceniske oppførelsene, i hvert fall ikke slik den står i den trykte utgaven. Det dreier seg om 4. sats (trykt som nr. «IIa»), «Introduction og Serenade», der serenadedelen er et instrumentalarrangement i ABA-form av sangene «Toves Morgensang» (nr. 9) og «Man siger at Syden har Kvinder» (nr. 3). Ved Nationaltheatrets oppsetning ble begge numrene framført av seinere teatersjef Halfdan Christensen i rollen som minnesangeren Heinrich. Introduksjonsdelen, den samme som benyttes som innledning til «Toves Morgensang» i den sceniske versjonen (nr. 8), ble opprinnelig åpnet av det gjennomgående hornkvintmotiv ($\rightarrow \text{♪ ♯} \text{♪}$), men de første 13 taktene ble strøket både ved teaterforestillingene og i den trykte orkestersuiten. Det andre temaet (t. 14 ff.) er dermed blitt stående igjen alene, noe som fungerer bra all den tid nummeret er redusert

til en introduksjonsdel til den etterfølgende serenaden. Påfallende nok er dette temaet åpenbart bygd opp som en parafrase over et markant avrundingsmotiv i Massenets «Bénédiction Nuptiale» fra *Scènes hongroises*, en sats Halvorsen flittig benyttet som mellomaktsmusikk ved Nationaltheatret i den perioden han komponerte musikken til *Gurre* (→ 1/1 1900 ff.). Det er vanskelig å si om det dreier seg om et bevisst sitat eller ikke, men Massenets sakrale bryllupsstemning kan trygt sies å ha en viss affinitet til Drachmanns handling.

Halvorsen var ikke den eneste som skrev scenemusikk til *Gurre*. Til en oppsetning i København året etter komponerte Halvorsens danske kjenning C.F.E. Horneman ny musikk som pussig nok ble oppført sammen med komposisjoner av Halvorsen på en Palækonsert i København 26. januar 1902. Ellers forbindes *Gurre* først og fremst med Arnold Schönbergs *Gurrelieder*, et verk som vel å merke bygger på J.P. Jacobsens dikt over samme sagn, ikke på Drachmanns drama.

Tordenskjold (Verk 47), 1901

Året etter suksessen med *Gurre* gav Bjørn Bjørnson Halvorsen i oppdrag å skrive musikk til Jacob Breda Bulls *Tordenskjold*, et historisk folkeskuespill som etter en kraftig beskjæring og med tilføyelse av et veritabelt sjøslag ble satt opp som ni tablåer. I enda større grad enn *Gurre* var *Tordenskjold* et typisk «utstyrsdrama» som ville falle igjennom uten spennende dekorasjoner og fengende musikk. At en slik oppgave var «gefundenes Fressen» for Halvorsen, gjenspeiles til fulle i den musikken han skrev til *Tordenskjold* vinteren 1900–01 (Verk 47). Da Nationaltheatrets seinere sekretær Johan P. Bull kort etter Halvorsens død fortalte at «man kunde gi Johan Halvorsen en tromme og en fløite, så kunde han lage en komposisjon» (Afp 6/12 1935), kan han ha hatt den innledende militærmarsjen fra *Tordenskjold* (nr. 1) i tankene. Både denne korte stubben og resten av verket gjennomsyres av en selv til ham å være bemerkelsesverdig frisk og inspirert tone. Dessuten skapte han med «Sangen om Iver Huitfeldt» (nr. 3) og «Danebrogssang» (nr. 7) to slagere som snart kunne høres blant folk på gater og plasser, etter hvert fant vegen inn i skolens sangbøker og ble «hele folkets eie», som det stod å lese i *Dagbladet* 15. mars 1934. Allerede etter premieren 26. mars 1901 framholdt Per Winge i *Verdens Gang*: «Begge disse Sange er i høj Grad stemningsfulde og passer fortræffelig ind i Stykket. De er enkle og varme i Udtrykket og har et Præg af 'Fædrelandssang' over sig, der virker umiddelbart paa Tilhørerne og stadig vækker fortjent Bifald.» (H:136.) Winge, som selv hadde mange års erfaring som teaterkapellmester (→ s. 466), la videre vekt på at det på ingen måte var en enkel oppgave å skrive slik scenemusikk:

Den maa i Regelen være knap i sin Form, maa ikke være påtrengende med Fordring paa at træde frem som et særskilt Musiknummer, maa paa den anden Side heller ikke virke ubetydelig, men være stemt til sammen med Lys, Dekorationer og Udstyr at bidrage til den hele Ensemblevirkning. I denne Henseende synes Hr. Halvorsen netop at have truffet det rette. De to Sange foreligger allerede trykt. Forhaabentlig vil ogsaa et Par af de andre Numere, saasom ... Rigaudon, udkomme i Pianoarrangement.

Rigaudon-satsen (nr. 4) var Halvorsens første barokkpastisj for orkester, en sjan-ger der han etter hvert skulle komme til å skape en rekke særpregete verk, fram-for alle *Suite ancienne* (→ kap. 4.6). Som før nevnt, utgjør Rigaudon første sats i den *Tordenskjold*-suiten Halvorsen fikk gitt ut hos Wilhelm Hansen i 1903.

Den siste av suitens satser er en sørgemarsj til skuespillets siste tablå der *Tordenskjolds* lik føres opp kanalen til Holmens kirke i København (nr. 10). I forhold til den bredt anlagte sørgemarsjen i *Gurre* virker den noe blek og uinspirert, kanskje fordi Halvorsen av hensyn til stykkets regi var nødt til å begrense seg til en kort marsj? Dermed kunne han ikke la temaene og deres viderespinn-inger utvikle seg gjennom mektige dynamiske stigningspartier, selv om begyn-nelsene av de viktigste to temaene egentlig legger opp til det (→ ♪). I stedet munner det første temaet allerede i t. 5 ut i en heller klisjémessig kvintskritts-sekvens, mens triotemaet mister sin verdige ro når det etter bare fire takter forflytter seg i et mediantrykk fra G- til E-dur. Akkordforbindelsen passer godt til å inngå i å skape en stadig tiltakende dynamisk stigning i mer bredt utspunnet musikk. Innenfor triodelens knappe rammer virker slike elementer derimot påklistret, som om Halvorsen ville insistere på at sørgemarsjen til tross for sitt knappe format skulle inneholde «alle» karakteristiske trekk ved sjangeren.

I skarp kontrast til suitens yttersatser står mellomsatsen «*Tordenskjold udi Action*» (nr. 8), en musikalsk skildring av det omtalte sjøslaget. Etter at orkester-suiten første gang var oppført som konsertnummer ved en Palæ-Koncert i København 1. desember 1901, karakteriserte Henrik V. Schytte nummeret som «et Kraftnummer i Marchetakt, som rimeligvis kan være paa sin rette Plads i Skue-spillet, men som rangerer med eller maaske staar lidt højere end de populære Sousa-Marscher» (*BerlA*). En annen kritiker harselerte over det han anså som effektmakeri uten dypere musikalsk mening:

Med sin Slagtummel, sine brølende Basuner, skrattende Trompeter, hvinende Piccolofløjter og drønende Janitscharer, kort sagt: alle Orkestrets hvasseste Effekter, blandede sammen af den dristige og sikre Haand, man fra «Bojarenes Indtog» veed, Hr. Halvorsen har, virker det ganske russisk-brutalt og har derved alle Chancer for at imponere og henrykke det bredere Publikum, samtidig med at der er nok at more sig over for den mindre naive Tilhører. Altsaa, en talentfuld Forøgelse af den pittoreske Musik-Genre, hvis Aktier altid staa højt (*H:137*).


«Tordenskjold udi Action», *Verk 47 nr. 8*, t. 99–114, uttog



Som vi har vært inne på bl.a. i gjennomgangen av Bojarernes Indtogsmarsch (→ s. 302) og *Vasantasena* (→ s. 384), er det en meget stor stilistisk spennvidde i Halvorsens musikk, ikke minst i teatermusikken, der han i tråd med skuespillets handling ofte hadde god grunn til å trekke inn elementer som ikke hørte til den «gode smak». Under Nationaltheatrets oppsetning av *Tordenskjold* ble scenen med sjøslaget «karakterisert som et teknisk mesterverk, og publikum kunne formelig se granatene fare gjennom luften» (Johansen:140–145). For Halvorsen, som livet igjennom hadde Tsjaikovskijs 1812-ouvertyre som et av sine desiderte favorittnummer (→ s. 310), var det derfor ikke naturlig å spare på trommevirvler, gjallende trompetfanfarer og massive, unisone skalaløp i en samlet strykergruppe når han fikk i oppdrag å skildre krigsscenen i musikk. Det er særlig marsjens hoveddel som domineres av slike tonemaleriske effekter, og dette understøttes delvis også harmonisk, bl.a. av en ikkefunksjonell parallellføring av forstørret treklang opp en liten sekund i t.21 f. I triodelen må krigsapparatet derimot vike for et melodiskt, bredt utspunnet marsjtema i C-dur, som står seg svært godt i sammenlikning med musikk av en hvilken som helst marsjkomponist, Sousa inkludert. I andre halvdel av temaet er det verdt å merke seg hvordan Halvorsen har klart å legge inn overraskende harmoniske rykk til D-dur (t.103), b-moll (t.105), A-dur (t.107) og Ass-dur (t.105) uten å bryte den naturlige, sekvensielle stigningen i melodilinen noe sted, og uten at han et øyeblikk forlater den heroiske grunnstemningen (noteeksempel over).

Kongen (Verk 52), 1902

Bjørnstjerne Bjørnson fikk oppført minst ett av sine dramaer hver sesong, og i september 1902 var turen kommet til *Kongen*. Selv om skuespillet var skrevet alle-

rede i 1876, var det ennå ikke oppført, dels på grunn av sitt tendensiøse politiske budskap, dels på grunn av dets vidløftige dramatiske oppbygging: Handlingen avbrytes av fire mellomspill og et etterspill som i tråd med antikke greske dramaer innholder kommentarer fra diverse kor av «Naturkræfter – Lys, Mørke, m.m. – og dunkle, mystiske Aandestemninger» (*Afp*). Enhver oppsetning av stykket vil derfor være avhengig av spesialskrevet musikk, noe Halvorsen besørget under et ferieopphold i Åsgårdstrand sommeren 1902.*

Stilistisk er Halvorsens musikk til *Kongen (Verk 52)* like vidtfavnende som Bjørnsons skuespill, idet den omfatter alt fra vidløftige åndekor i oratoriestil (nr. 3 og 10) til imitasjon av reinlender i en folkelig nidvise i begynnelsen av 3. akt (nr. 6). De viktigste orkestersatzene, «Hyrdepigernes Dans» (nr. 2), «Symfonisk intermezzo» (nr. 4) og «Elegi» (nr. 8), ble gitt ut som orkestersuite av Wilhelm Hansen i 1904. For øvrig består orkestermusikken av forspill til de vokale innslagene (nr. 3, 5 og 10) samt korte, stemningsskapende innledninger til første og fjerde akt (nr. 1 og 9). I henholdsvis dur- og mollversjon presenteres her et slags musikalsk motto- eller ledemotiv for dramaet, i utgangspunktet en enkel, stigende skalabevegelse opp en kvint fra grunntonen, men med en markant, kromatisk gjennomgangstone mellom fjerde og femte trinn (→ ).

«Symfonisk intermezzo», som ved Nationaltheatrets oppsetning ble spilt i stedet for det andre av Bjørnsons dramatiske mellomspill, er plassert som første sats i orkestersuiten. Mer enn noe annet Halvorsen-verk røper satsen innflytelse fra Wagners musikkdramatiske stil. I harmonikken viser dette seg allerede i de sordinerte strykernes innledende (og avsluttende) følge av d-moll-, E-dur-, c-moll-, D-dur- og b-molltreklanger etter hverandre, en sekvens som i stor grad er preget av kromatiske stemmebevegelser (→ ). I satsens hovedtema i d-moll, som spilles unisont og helt neddempet fra t. 10 og til å begynne med gir tydelige assosiasjoner til Griegs «Den Bergtekne», kan vi merke oss bruken av forstørret treklang i melodikken i t. 13 og den dristige sekvenseringen fra F-dur via E-dur og Ess-dur til d-moll i t. 18–21 (→ ). Temaet gjentas i harmonisert utgave fra t. 26 og etterfølges av et langt dynamisk stigningsparti med viderespining av dets viktigste motiver. Et foreløpig høydepunkt blir nådd over en forminsket septimakkord på *gis* i t. 66, som innleder et midtparti i satsen. I stretto-

* Etter å ha tilbrakt somrene 1900 og 1901 i Ådalen (→ s. 521) var kunstnerkolonien i Åsgårdstrand Halvorsens faste sommeroppholdssted i flere år (NMR 1902:109, Schulerud 497 f., Vollestad 2005:132). Fra 1909 oppholdt han seg ofte i Lillehammer-traktene, der han og broren Rolf i påsken 1910 tok i bruk sin nye fjellhytte «Reina» ved Nordseter. Men også i denne perioden tok han nå og da kortere turer til kysten av Vestfold. F.o.m. 1919 tilbrakte Halvorsen nesten alle sine sommerferier på Sørlandet, 1919–24 på Dvergsoya (→ kap. 5.1), 1926–29 på Sandøya ved Tvedestrand (nærmere detaljer i kronologi).

imitasjon mellom fioliner og treblåsere setter Halvorsen der inn et nytt, tydelig Wagner-inspirert motiv basert på en fallende skalabevegelse som etter to takter munner ut i en karakteristisk dobbeltslagsfigur:



Symfonisk intermezzo fra Kongen (Verk 52 nr. 4), t. 66–71, uttog

Mens satsens første hoveddel er basert på et bredt tema som strekker seg over 16 takter, er midtpartiet hovedsakelig bygd opp som stadig gjentatte varianter av det nye, bare to takter lange motivet som introduseres i t.66 f. I eksempelet ser vi hvordan harmonikken er urolig og ekspressiv med gjentatte vekslinger mellom den forminsket septimakkorden og C-durs dominantseptimakkord, som i t.69 omtolkes enharmonisk til «tysk» alterert vekseldominant i h-moll. Over h-molls dominant spiller 2. fagott i t.70 en reminisens fra tredje takt av hovedtemaet, og dynamisk dempes det hele midlertidig ned. Den overordnede dynamiske stigningen som har vært rådende helt fra begynnelsen av satsen, gjenopptas fra t.72 der mønsteret fra t.66 ff. gjentas en stor sekund høyere, men etter t.75 dempes det hele ned, fakturen tynnes ut og tempoet blir langsommere fra t.79.

En ny stigning med crescendo og accellerando bygger seg gradvis opp, blant annet ved hjelp av en motivvariant som – sannsynligvis tilfeldig – siterer åpningsmotivet i fiolinstykket *Élégie* (*Verk 31 nr. 1*, → s. 413), særlig tydelig i t.95 (→ noteeksempel neste side). Et kraftfullt høydepunkt blir nådd på en forminsket septimakkord i t.97 f., men også her blir den dynamiske stigningen plutselig avbrutt. Etter en general-pause setter fløyter og klarinetter i t.99 inn med en helt neddempet C-durvariant av totaktsmotivet til akkompagnement av pizzicato-akkorder i strykerne. Partiet profileres ikke bare gjennom den dramatiske kontrasten til det foregående, men særpreges også klanglig, ved at durakkordene i t.100 og 102 blir tillagt stor septim. Selv om partiet gir inntrykk av å skulle presentere et nytt «tema», er det fortsatt bare snakk om nye varianter av midtpartiets basale motiv. Også i A-durpartiet fra t.111 ser vi et annet eksempel på denne typisk wagnerske melodiutviklingen, at motivet gjennom små transformasjoner synes å skulle intonere et nytt tema. Dobbeltslagsfiguren, som hittil bare har opptrådt på det ubetonte tredje slaget i hver takt, forskyves nå til første taktslag og

Kongen (Verk 52), 1902

opptrer etter hvert i strettoimitasjon mellom ulike instrumentgrupper. Den grad-vise fortettingen av fakturen henger sammen med et nytt dynamisk stigningsparti

t. 95
f cresc. molto
con forza
sffz
pp
Piu lento
3
7

t. 100
poco ritard.
p dolce
pp
3

t. 106
3

t. 111
mp
cresc.
mf
pp
fz

t. 116
mf
f
pp
f

t. 121
f
tr
5

Symfonisk intermezzo fra Kongen (Verk 52 nr. 4), t. 95–124, uttog

som har vært under utvikling helt fra t.103. Også harmonisk stiger spenningen, bl.a. gjennom bruken av halvforminsket septimakkorder («Tristan-akkorder») i t.115 og 117, og denne gangen skal stigningen vise seg å bibeholdes nesten uavbrutt fram til satsens største høydepunkt i t.147 ff.

I t.119–121 er den rytmiske intensivering og den motiviske fortettingen kommet så langt at dobbeltslagsfiguren gjentas kontinuerlig på hvert eneste taktslag i bassinstrumentene. Også instrumentbruken, bl.a. med trompetsignaler i synkopert og punktert rytme, bidrar til en massiv, overordnet crescendovirkning som skaper forventning om at noe nytt skal komme. I t.123 viser det seg at stigningen har ledet fram til en reprise av hovedtemaet. Det dramatiske potensialet som bare ulmet i den neddempete unisono-versjonen i t.10 ff., foldes nå ut i glitrende trompeter forsterket av horn og klarinetter (notert som «tenorstemme» i de siste to taktene av noteeksemplet over). En energisk motstemme med triller, skalaløp og punkterte figurer setter inn i fioliner, fløyter og oboer, mens basslinjen er basert på det vi tidligere har omtalt som skuespillets «mottomotiv» (jf. nr.1 og 9).

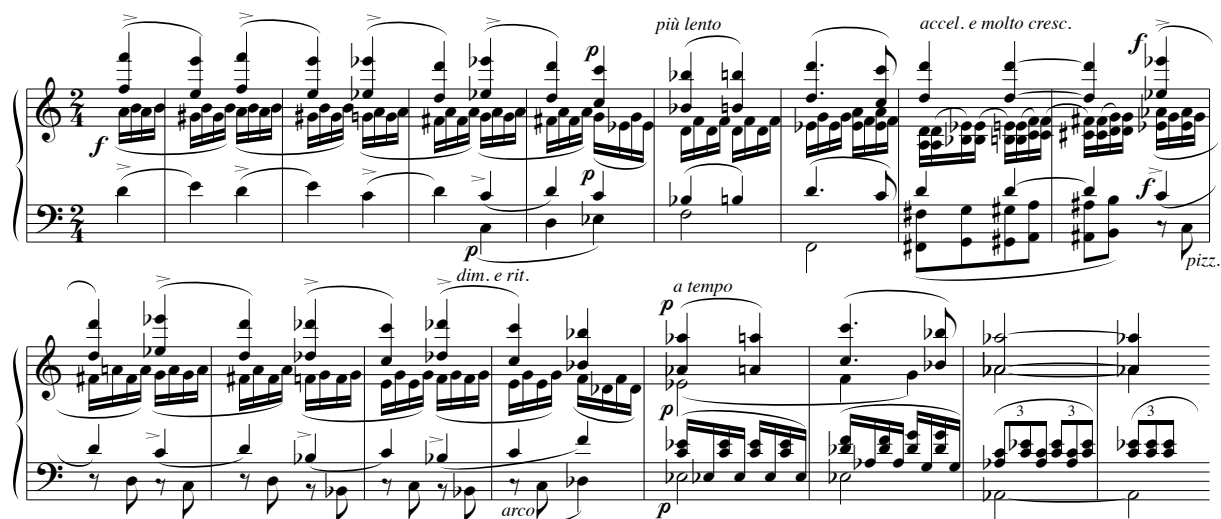
Etter at hovedtemaet er spilt i sin helhet, setter orkesterets bassinstrumenter i t.138 inn med temaets åpningsmotiv tre ganger i *fff* (→ noteeksempel neste side). Åpningsmotivet gir en tydelig markering av *d* som grunntone, men ved hjelp av halvtoneskritt i én eller flere stemmer endres akkordgrunnlaget gradvis fra en forminsket trelang i t.138 via en molltreklang i t.139 til forstørret treklang i t.140, der temahodet kommer i dur. Ved å omdefinere *f* til grunntone kan den like flertydige som spenningsfylte forstørrede treklangen oppløses i en H-durtreklang som får en dominantisk funksjon i e-moll. Dermed kan Halvorsen i t.142–145 gjenta mønsteret fra de fire foregående taktene en stor sekund høyere, noe som bidrar ytterligere til økt spenning og dynamisk kraftutfoldelse. Fra Cissdurakkorden i t.145 ledes det tonale senteret elegant tilbake til hovedtonearten ved hjelp av en mediantforbindelse ned til d-molls dominant med tillagt liten septim i t.146. Som vi har sett flere eksempler på tidligere (→ s. 195 og 405), velger Halvorsen på dette signifikante stedet i den dynamiske utviklingen å benytte en sitrende, heltoneaktig samklang basert på forstørret treklang: Den i utgangspunktet oppadstrebbende tersen *e* i t.145, som framheves kraftig av trompeter og tromboner, omtolkes i t.146 enharmonisk til *f* og blir liggende som en uttrykksfull sekstforholdning som først på tredje taktslag føres *ned* til A-durtreklangers kvint *e*. Oppløsningen av dominantspenningen følger i t.147, vel å merke ikke til d-moll, men dens jublende varianttoneart. Satsens dynamisk-dramatiske høydepunkt er nådd, og en massiv D-durklang bibeholdes over tre takter

Symfonisk intermezzo fra Kongen (Verk 52 nr. 4), t. 138–149, uttog

mens durvarianten av hovedtemahodet føres i strettoimitasjon og krydres med den for midtpartiet så karakteristiske dobbeltslagsfiguren.

Etter det store høydepunktet tynnes orkesterklngen brått ut, og en variant av midtdelens dominerende motiv spilles unisont av klarinetter og fagotter i t.153 f. før de sordinerte strykernes mystiske akkorder fra innledningen vender tilbake i t.157. Ringen sluttes med at hovedtemahodet spilles *morendo* i celloer, akkompagnert av en tom kvintklang i strykere og pauker.

Som andre sats i orkestersuiten fra *Kongen* danner «Hyrdepigernes dans» en meget virkningsfull kontrast til «Symfonisk intermezzo». Under den sceniske oppsetningen spilles dansesatsen under et maskeball i skuespillets forspill, og både i stil, oppbygging og dramatisk funksjon ligger den nær opp til rigaudonen i *Tordenskjold*, selv om den ikke har det samme barokkpreget og snarere nærmer seg Bizets *L'Arlesienne*-suter i stilen. Manuskriptet er påskrevet «Gavotte», men det er først i det andre temaet (t.10 ff.) vi møter den karakteristiske gavotte-rytmen med halv opptakt. Innledningstemaet (t.3–10), som gjennom konsekvent



Elegi fra Kongen (Verk 52 nr. 8), t. 29–44, uttog

bruk av förstørret kvart har et visst lydisk preg, minner mest om en kontradans, mens triodelen oppskriftsmessig har musettepreg med bruk av tom kvint som dobbelbordun ($\rightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

Suitens avsluttende «Elegi» i C-dur har i sin sceniske sammenheng et forspill, «Efter Adelsklubben» (nr. 7, $\rightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), der reinlendermotiver fra den omtalte nidvisa gradvis tones ned og bereder grunnen for det kritikersignaturen «C.C.» med god grunn beskrev som «det vidunderlig vakre Forspil til Scenerne hos Baronessen, ... [som] svulmer af skjønne Motiver og Velklang» (VG 15/9 1902). I sin utrakte bruk av seufzer-figurer tar også elegien opp tråden fra det korte fiolinstykket med samme navn (Verk 31 nr. 1, \rightarrow s. 413), men den er også innbyrdes beslektet med midtpartiet i den symfoniske intermezzoet, idet begge er basert på fraser som innledes av fallende skalabevegelser. I elegien ender den imidlertid ikke opp i et dobbeltslagsfigur, men vekselvis i seufzer- og omvendte seufzerfigurer (jf. t. 3 og t. 7, $\rightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Innledningsfrasen danner tematisk basis for hele elegi-satsen, men bearbejdes sinnrikt gjennom utstrakt oppsplitting i delmotiver og bruk av melodiske rim og andre viderespinnings teknikker, noe som kommer tydelig fram bl.a. i t. 29–44. Som det går fram av eksempelet øverst neste side, utnytter Halvorsen framfor alt stadig gjentatte seufzerfigurer til å skape spenningsfylte partier med kromatiske linjer, dels i fallende, dels i stigende bevegelse, bl.a. i en dristig, real parallellføring av durakkorder i første omvending, første gang i t. 35 f. I likhet med midtpartiet av «Symfonisk intermezzo» danner «Elegi» flere dynamiske bølger, men satsens knappe omfang gir ikke rom for noe overordnet, emfatisk høydepunkt.

I forbindelse med at Bjørnson forjeves forsøkte å få oppført *Kongen* ved Christiania Theater i 1896, mente Grieg at Johan Selmer var «som skabt for

Mellemspillene i 'Kongen'» (EG til BB 15/7 1896, mer om Selmers planlagte samarbeid med Bjørnson i Sandvik og Schjelderup:129). Da det seks år seinere var Halvorsen som fikk oppdraget, var Grieg likevel svært fornøyd med valget av komponist. På sin 60-årsdag uttalte han i den tidligere nevnte festtalen at Halvorsens musikk til *Kongen* «er saadan, at man bare beklager, at ikke hele Europa var tilstede og hørte paa det. Og man vil undre sig over, hvis alt gaar sin naturlige Gang, hvad han kan blive for Norge» (*Mav* 17/6 1903 / Grieg 1957:201). Skuespillets forfatter var ikke mindre begeistret for Halvorsens musikk til *Kongen*. Ifølge en notis i *Ørebladet* bestemte Bjørnson seg spontant for «at sætte som Betingelse for fremtidige Opførelser af Stykket andetsteds, at det ledsages af Halvorsens Musik» (*H*:140). I et intervju fra 1907 anså også Halvorsen selv musikken til *Kongen* som det beste han hadde skrevet (*Mbl* 24/3), men i forhold til *Tordenskjolds* fengende sanger og livaktige krigsskildring hadde den naturlig nok langt mindre publikumsappell. Det samme gjaldt skuespillet selv, som bare gikk 13 ganger på Nationaltheatret. Halvorsen nyttiggjorde seg deler av musikken i skuespill som *Brand* (14/9 1904) og *Christian Fredrik* (1/10 1905), men måtte som så mange andre ganger resignert finne seg i at levetida som regel var kort for dramatisk musikk: «Dessværre, nu ligger det der, da Stykket ikke spilles længer» (*Mbl* 24/3 1907). Om *Gurre* uttalte han likeens i et intervju med *Aftenposten* 14.mars 1934: «At de ikke spiller Gurre igjen! Men det går vel ikke med romantikk lenger.»

Dronning Tamara (Verk 57), 1903–04

Det neste av Halvorsens større scenemusikalske arbeider var musikken til Knut Hamsuns skuespill *Dronning Tamara (En Billedbok fra Kaukasus)* (*Verk* 57), som hadde premiere på Nationaltheatret 5.januar 1904. Det «eksotiske» skuespillet, som Hamsun skrev etter en reise gjennom Kaukasus, er løselig basert på et scenario fra georgisk historie, da landets kristne dronning Tamar (1160–1213) skal ha forelsket seg i sin muslimske krigsfange, khanen av Dvin. Hamsuns oppfordring til forsoning mellom kristne og muslimer har gitt skuespillet ny aktualitet i dag, men i sin samtid fikk skuespillet hard kritikk, først og fremst fordi det ble satt opp som et «utstyrsstykke»:

«Dronning Tamara» er en Udstyrsopera uden anden Musik end Kapelmester Halvorsens klangfulde Indlednings- og Mellemaktsnumere. Ved denne Leg med Farver og stærke Situationer, med kunstige Vanskeligheder og vilkaarlige Løsninger feirede Nationaltheatrets Sceneledelse, Malere og Tegnere, Musikanter og Danserinder igaar en smuk Succes, – saa udvortes smuk, at man maa haabe paa rige Renter af de store Udlæg (signaturen «–8–» i *Mbl* 6/1).

I motsetning til mange andre påkostede oppsetninger klarte ikke *Dronning Tamara* å trekke de store massene til teateret, og skuespillet ble tatt av plakaten etter bare 12 oppførelser: «Stykket var ikke ‘en ekte Hamsun’, – det formaadde ikke at sette sig fast i publikums gunst, skrev Wiers-Jenssen i Nationaltheatrets historikk (Wiers-Jenssen 1924:158). Om Hamsun ikke klarte å overbevise samtida med *Dronning Tamara* i 1904, klarte han i alle fall å inspirere Halvorsen til å yte sitt aller

Formskjema med motivoversikt for «Tanzscene» fra Dronning Tamara, Verk 57

1. del: Allegretto

A				B				o.l.	
a1	a2	a1	a3	b1	b2	b1	b2	a4	
1	6	10	14	18	22	25	29	31	
g				d	c	h	d	c	g
p		mf	f	mf	p	pp			f

A'				B'				A''	
a1	a2	a5	a3	b1	b2	b1 (im.)	b2	a5	a3 stretto
34	38	42	46	50	54	57	61	66	70
g		G (div. rykk)	g	g	f	e	g	f	c
ff		p	f				dim. p	pp	
									E (div. rykk)
									cresc. ff

2. del: Allegro (stadig accellerando fra t. 118) Coda
(t. 140-163 tilsv. t. 42-47)

C				C'					
c1	c2	c1	d	c1	c2	c1	d	c1'/a5	a3'
75	84	91	99	108	115	121	132	140	156
g				g				G (div. rykk)	g
p		pp	mf	cresc.		ff			ff
									c1''
									172 176

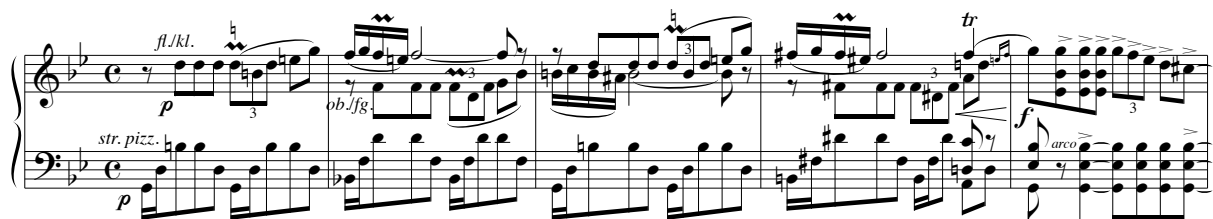
Tallene angir taktnummer, bokstavene derunder tonearten. Store bokstaver angir satsens hovedavsnitt, mens små bokstaver over tidsaksen henviser til satsens viktigste deltemaer (→ a5 følger i noteeksempel neste side).



beste. Edvard Grieg, som i tida rundt premieren var Bjørnstjerne Bjørnsons gjest på Aulestad og var alt annet enn upåvirket av vertens anstrengte forhold til Hamsun (Herresthal 1997:215–220), skrev 11.januar til Halvorsen:

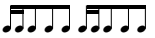
Og nu Tamara! Ja, jeg ved jo Intet uden, at Stykket understøttedes virkningsfuldt af Kapelmester Halvorsens Musik. Det er utrolig, at vi ikke er kommet længre endnu. Det stykke Balletmusik, Du viste mig, er efter hvad jeg kan skjønne mere værd enn hele Tamara!

Her siktet Grieg til en dansescene som med tittelen «Entr'acte» ble spilt som forspill til 2.akt. For første gang siden han komponerte *Vasantasena* nesten åtte år tidligere, fikk Halvorsen anledning til å dyrke sin forkjærlighet for å skrive musikk i eksotisk-klingende stil, og i så måte er dansescenen et paradenummer. I nesten alle temaene inngår brokker av mer eller mindre orientalskinspirerte skalatyper. Den karakteristiske bruken av elementer fra dorisk og melodisk moll i oppgang, som vi har påvist flere steder i *Vasantasena*-musikken (→ s. 358), inntrerfres således allerede i tredje og fjerde takt av innledningstemaet *a1* (→ skjema med tematisk oversikt forrige side). Både i de fire påfølgende taktene, *a2*, og i overledningspartiet *a4* (t.31–33) aksentueres det forstørrete sekundspranget i harmonisk mollskala, mens mange av kadensene, bl.a. i slutten av *a3* og *a4*, er farget av liten, «frygisk» sekund, *ass*. Tonen fungerer samtidig som lavalterert kvint og dermed forsterkende element i dominantspenningen tilbake mot g-moll. For øvrig domineres harmonikken i stor grad av liggende akkordflater som veksler i mediantrykk. Hele *a1* er således harmonisert med en liggende g-mollflate, mens det under *a2* ligger en Essdur-treklange, tidvis tillagt forstørret sekst, slik at den kan tolkes funksjonsharmonisk som en «tysk» alterert vekseldominant. Forbindelsen mellom akkordene kan dessuten forklares substansharmonisk som en kvintspalting av tonikatreklange (→ s. 210), ved at kvinten, tonen *d*, ved hjelp av halvtonekritt i begge retninger glir over i tonene *ess* og *ciss* mens *g* og *b* blir liggende. Mediantforbindelser preger også harmonikken i *a5*, som i *subito p* substituerer en ventet *ff*-variant av *a1* i t.42–45. Her blir den harmoniske rytmen raskere ved at akkordene skifter ved hver taktstrek, fra G-dur til B-dur, tilbake til G-dur og deretter til H-dur:



«Dansescene» fra *Dronning Tamara* (Verk 57 nr. 2), t. 42–46 med motiv *a5*, uttog

Mot slutten av t.45 forbereder G-durs dominantseptim en tilbakeføring til hovedtonearten når den avrundende temavarianten *a3* kommer inn i t.46, men som i *a2* substitueres g-molls tonika av en Ess-durtreklang, etter hvert med tillagt stor sekst.

Også i valget av rytmiske virkemidler røper dansescenen nært slektskap med *Vasantasena*-musikken, blant annet i bruken av ornamenterte synkoper som avrunder hver totaktsfrase i *a1*, *a5* og *b1* og utdypes nærmere i andre og tredje takt av *b2*, som med sine tre takter skaper et metrisk brudd med et ellers gjennomført mønster med fraser på to og to takter. Av eksotisk virkning er likeens den gjennomgående akkompagnemensrytmen , som nærmest fungerer som et ostinat.

I dansescenens andre hoveddel, et nesten sammenhengende stretto- og crescendoparti i t.75–176, bringer Halvorsen inn helt nytt tematisk materiale (*c* og *d*). Akkompagnementet består til å begynne med av en tom kvint som dobbelbordon. Denne spilles *col legno* i annenfioliner og bratsjer, noe som gir en raslende, slagverksmessig effekt. Etter hvert settes det også inn egentlige slagverksinstrumenter som pauker og tamburin, og det er nærliggende å minne om at Halvorsens møte med et egyptisk ensemble i Berlin sommeren 1896 inspirerte ham til å komponere «en ‘mavedans’ for 2 oboer, 1 fagot og strygere samt 2 pauker og ‘Schellen’» (→ s. 381). Magedansen synes å være sporløst forsvunnet, men det kan ikke utelukkes at den ble benyttet som grunnlagsmateriale i utarbeidelsen av dansescenen. I alle tilfeller kan Halvorsen ha hatt god nytte av sine skissebøker fra besøkene ved Berlin-utstillingen da han komponerte musikken til *Dronning Tamara*.

Allerede våren 1904 kom dansescenen ut som et frittstående orkesternummer på Wilhelm Hansens forlag med den tyske tittelen *Tanzscene aus «Königin Tamara»* og undertittelen *Orientalisches Charakterstück*. Den ble – sikkert ikke uten baktanke – tilegnet Joachim Andersen. Han var kapellmester for Palæ- og Tivoli-konsertene i København og hadde oppført flere av Halvorsens orkesterkomposisjoner helt siden gjennombruddet med «Bojarernes Indtog» i 1895 (→ s. 300). Andersen kvitterte med å oppføre stykket ved en Palæ-Koncert 12. november 1905, men den ble knapt nok nevnt i pressen. *Politikens* musikk-kritiker Charles Kjerulf nøyde seg med å karakterisere den som «meget eksotisk klingende» (*Pol* 14/11 1905).

Hvorfor gav Halvorsen ut dansescenen alene i stedet for å sette sammen alle tre forspillene til en orkestersuite fra *Dronning Tamara*? En sannsynlig forklaring ligger i at forspillet til tredje akt, «Triumftog», er et heller uinspirert og til dels støyende stykke i marsjtakt. Etter en innledning som siterer den «frygiske» av-

rundingen av dansescenens *a3*-del ($\rightarrow \text{♪♪}$), bærer hoveddelen, som også spilles uforandret *da capo* til slutt, preg av uavlatelige gjentakelser av ett og samme fortissimotema som i seg selv er dominert av en stadig gjentatt synkopefigur ($\rightarrow \text{♪♪}$). Som vanlig i Halvorsens marsjer står en mer melodisk triodel med legatokarakter i midten av stykket, men også her skorter det på oppfinnsomhet og tematisk mangfold. At satsen bare er etterlatt som enkeltstemmer i manuskript og aldri ble gitt ut, bunner derfor trolig i komponistens selvkritikk.

Heller ikke «forspillet» til 1. akt egner seg til å inngå i noen orkestersuite, men ikke av kvalitetsmessige årsaker. Innledningsnummeret er nemlig ikke et rent orkesterstykke, men en sats i monumental oratoriestil for sopran-solist, usynlig damekor og orkester. Det dreier seg om en tonesetting av Hamsuns innledende dikt til skuespillet, «Alrunen» (en myteomspunnet plante med menneskeliknende rot), som i motsetning til innledningsdiktet i *Gurre* (\rightarrow s. 520) ikke ble vevd inn i en ellers intrumental sats. Nummeret ble i 1907 gitt ut separat av Wilhelm Hansen og tilegnet Nina Grieg.

«Alrunen» er gjennomkomponert, starter i f-moll og ender opp i F-dur. I andre takt av melodien kan vi merke oss den karakteristiske, trinnvise bevegelsen opp til skalaens 7. trinn som etterfølges av et terssprang ned til kvinten ($\rightarrow \text{♪♪}$), en folkeviseinspirert melodivending som er i nær familie med det velkjente «Grieg-motivet» og også var brukt av Halvorsen i t. 3–4 av «Den gamle fiskerens sang» i *Tordenskjold* (*Verk 47 nr. 6*, $\rightarrow \text{♪♪}$). De fleste av Hamsuns tre diktstrofer er splittet opp i kortere, deklamatoriske fraser som avbrytes av koret som stadig gjentar ordet «Alrunen» i lange noteverdier. Den harmoniske rytmen er gjennomgående svært langsom, og akkompagnementet benytter i stor grad ostinate rytmefigurer.

I tråd med Hamsuns tekst har Halvorsen lagt det dramatiske høydepunktet i «Alrunen» til diktets andre strofe (\rightarrow noteeksempel øverst neste side). Til å begynne med er melodien basert på trinnvise bevegelser i frygiske skalaer, i de første fire taktene med *f* som grunntone. Med små variasjoner sekvenseres disse realt ned en liten sekund i de neste fire taktene ved hjelp av en subtil omtolkning av f-molls ledetone *e* som ny grunntone (andre linje i eksemplet). Den påfølgende teksten, «En skænker den Hadet med grusom Kunst,» er derimot tonesatt i dorisk med *a* som grunntone og framhevet dynamisk av et kraftig *agitato*-høydepunkt.

Bruken av kirketonearter kan til en viss grad sies å gjenspeile skuespillets eksotiske innhold. Likevel skuer de modale stilelementene først og fremst tilbake på Griegs vokalverk med orkester fra begynnelsen av 1870-åra, samtidig som de peker fram mot 1920-åras monumentale, norske oratoriestil i verk som David

4.3 Halvorsens mellomakts- og scenemusikk 1899–1904

Den by-der til al-le sin sæl-som-me Gunst, og tum-ler med Men-ne-skers *f* San-ser: *mf* én

læg-ger den ø-de, én dør i dens Dunst, én ler som en fjol-let og dan-ser. *ff* Én

skænker den Ha-det med grusom Kunst så Øj-ne-ne glø-der brune. *f* For det er den Rod Al-ru-ne.

«Ahrune» fra *Dronning Tamara* (Verk 57 nr. 1), 2. strofe (t. 28–41), sopran solo

Monrad Johansens *Voluspå*. Når Halvorsen i eksempelets to siste takter går til Dess-dur via et tredje grads mediantrykk direkte fra a-moll, forlater han derimot den modale stilen til fordel for en post-wagnersk, kromatisk harmonikk der samtlige toner i Dess-dur nås via halvtoneskritt fra a-molls akkordtoner.*

I tillegg til innledningsnumrene til hver akt er det fra *Dronning Tamara* også bevart to håndskrevne partiturer til fem mindre satser som ble brukt som scenemusikk under handlingens gang i dramaet. De er instrumentert for piccolo-fløyte, obo, klarinett og slagverk (bl.a. tamburin), delvis akkompagnert av strykere. Det første og det siste av dem, «Dronningens Indtog» og «Marokko»,** består gjennomgående av bruddstykker fra hver sin hoveddel i dansescenen, en type tematiske forbindelser vi som tidligere nevnt finner mange eksempler på i Halvorsens teatermusikk. Slik bidrar musikken til å skape sammenheng i dramaet. Det innbyrdes slektskapet mellom scene- og mellomaktsmusikken til *Dronning Tamara* begrenser seg heller ikke til det rent tematiske, idet det også kan omfatte andre musikalske elementer som harmonikk. I begynnelsen av det andre sceniske

* Som den tyske komponisten Max Reger poengterte like før *Dronning Tamara*-musikken ble komponert, kan forbindelsen mellom en molltreklang og en durtreklang med grunntone en stor ters (eller forminsket kvart) høyere også forklares funksjonsharmonisk: «b-moll ist unendlich nahe z.B. mit D-dur verwandt..., indem *b cis eis* nichts weiter ist als *a cis eis g b* (also Dominantnonenakkord in D-dur mit kleiner None und übermäßiger Quinte (*eis*) mit Auslassung des *a*)» (AMZ 15/3 1903, jf. Dybsand 1990:139 f.). Forbindelsen mellom D-dur og b-moll har vi også sett brukt i triodelen av «Tordenskjold udi Action» (→ s. 526). Halvorsen var neppe godt kjent med Reger og hans musikk på dette tidspunktet, men liknende akkordfølger opptrer i flere verk som stod på hans dirigentrepertoar. Et meget nærliggende eksempel er Griegs pianokonsert op.16, der akkordforbindelsen riktignok ikke benyttes direkte, men like fullt skaper en eiendommelig, nesten mystisk overgang mellom åpningsstatsen i a-moll og den lyriske annensatsen i Dess-dur. En helt tilsvarende overgang fins også mellom de to første satsene i Griegs fiolinsonate i c-moll (jf. Benestad og Schjelderup-Ebbe 1993:144).


** Tittelen «Marokko» er ikke opprinnelig, men skriver seg fra at Halvorsen benyttet det samme nummeret som scenemusikk til prinsen av Marokkos ankomst i Shakespeares *Kjøbmanden i Venedig* (→ 5/9 1906).



«Lek», scenemusikk fra *Dronning Tamara* (Verk 57), t. 1–6, uttog

nummeret, «Lek», opptrer således akkordfølgen G-dur → B-dur → G-dur → H-dur → Ess-dur (→ noteeksempel over). Selv om både taktarten og det tematiske materialet her er et helt annet, er det harmoniske forløpet med de karakteristiske mediantforbindelsene hentet direkte fra *a5* i dansescenen (→ s. 535).


Som det går fram av verkoversikten, var nesten alle Halvorsens komposisjoner fra perioden 1899–1905 knyttet til hans virksomhet som kapellmester ved Nationaltheatret. Ofte var det bare snakk om et mindre antall sanger, danser eller marsjer til bruk for mindre ensembler plassert oppe på scenen. Av disse arbeidene er det mest grunn til å framheve scenemusikken til Ove Rodes maskekomedie *Harlekins omvendelse* (Verk 48) og Edmond Rostands kjente *Cyrano de Bergerac* (Verk 49), begge fra 1901. En og annen perle, som bryllupsmarsjen i *Trold kan tømmes* (Verk 45 nr. 1) og den spanske serenaden i *Heksen* (Verk 58 nr. 3), skjuler det seg også blant resten av scenemusikken.

Mer kuriøs interesse har den såkalte ouverturen til «Sigurd Balkonfare» (Verk 44), festmusikk som bringer de utroligste konstellasjoner av parodiske sitater fra Nationaltheatrets musikkrepertoar (→ ). Til samme kategori hører et «Udkast til en Jubilæumsfanfare for Bjørn Bjørnson» (Verk 65) for en utopisk besetning på «Bl. Kor på 200 stemmer», et åpenbart *Don Juan*-inspirert «Usynlig Damekor på 1003 stemmer» og – etter mønster av Tsjajkovskijs 1812-ouverture – et orkester med minst 12 trompeter, 8 horn og «Kanon Salut».

Det hendte også at Halvorsen som en følge av spesielle forhold rundt Nationaltheatrets oppsetninger foretok revisjoner, i en del tilfeller også komponerte ekstra musikk til stykker som hadde «ferdig» musikk av andre komponister. Således skrev han stilltiende og anonymt flere ekstra sanger, danser og melodramaer for å supplere Max Marschalks musikk til Gabriele Reuters eventyrkomedie *Den lille uskikkelige Prinsesse* (Verk 70), som hadde premiere nyttårsaften 1905. «Hvad han kunde utrette og hvad han har skrevet som folk ikke aner, er utrolig», uttalte Johan P. Bull kort etter Halvorsens død. Han trakk fram mange eksempler, bl.a. hvordan Halvorsen tillot seg å agere Offenbach ved oppsetningen av operetten *Røverne* i desember 1902 (Verk 53, → s. 498):

4.3 Halvorsens mellomakts- og scenemusikk 1899–1904

Henrik Clausen hadde en større gjennomgangsrolle, men han hadde ingenting å synge, og det var han lei for, for han var en god visesanger. Han hadde en lang historie å fortelle, så satte Michael Krohn den om i vers, og Halvorsen skrev musikk til. Hvis jeg ikke husker feil, var det Aftenpostens musikkanmelder som kom med en hyldest til Offenbachs geni og nevnte spesielt denne melodien som bevis for hvor begavet Offenbach var. Og det var berettiget å rose Offenbach for denne melodien (*Afp* 6/12 1935).

De tre Bjørnson-sangene «Til Bergen», «Trondhjem» og «Salme på Olavsdagen» (*Verk* 54) faller utenom den egentlige scenemusikken, men er tilknyttet teaterets virksomhet i den forstand at de ble komponert til teaterorkesterets store Norges-turné i dagene rundt Edvard Griegs 60-årsdag i juni 1903 (→ kronologi). Bjørnstjerne Bjørnson var tydeligvis ikke like fornøyd med disse sangene som musikken til *Kongen*, for i et brev datert 6.mai forsøkte Halvorsen å berolige ham med å henvise til sine tidligere erfaringer med å komponere patriotiske, folkelige sanger: «Jeg har erfaring for at det som tar mig, tar folket, fordi jeg i disse ting føler på samme måte – og for folket er sangen skrevet.» Ikke minst i Bergen var folk fornøyd med sin nye «bysang», selv om kritikeren i *Arbeidet* kanskje var litt «blasfemisk» da han tok til orde for å la Halvorsens Bergenssang «afløse ‘Jeg tog min nystemte cithar ihænde’, hvis tekst nu lyder temmelig antikveret» (16/6 1903). For øvrig la Halvorsen liten vekt på å være nyskapende i denne sangen, og «Til Bergen» går i en arkaiserende menuettrytme akkurat som «Jeg tok min nystemte». Interessant er det å merke seg hvordan han i fjerde takt (→ ) har inkorporert et direkte sitat fra menuetten i Mozarts *Don Giovanni*, som ofte ble oppført ved Nationaltheatret nettopp i denne perioden (→ s. 498).

Det kan argumenteres for at Halvorsens aller mest skjellsettende arbeid fra de første sesongene i Kristiania ikke er å finne blant hans egne komposisjoner fra perioden, men i et transkripsjonsarbeid: 17 hardingfeleslåtter etter Telemarksspellemannen Knut Dahle.

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk og den viktigste frukten av det: *Fossegrimen* (Verk 62)

Slåttetranskripsjoner etter Knut Dahle høsten 1901

Høsten 1901, mens Halvorsen ved siden av å lede mellomaktsmusikken var travelt opptatt med å dirigere Aubers opera *Den sorte Domino*, forberede flere store konserter (→kronologi) og komponere scenemusikk til *Cyrano de Bergerac* (Verk 49), fikk han en meget interessant forespørsel. En eldre hardingfele-spellemann fra Tinn i Telemark, Knut Dahle, hadde nylig skrevet til Edvard Grieg og uttrykt sterk bekymring med tanke på at det eldste slåttematerialet var i ferd med å dø ut. Derfor ville han gjerne ha Grieg eller en annen norsk musiker til å skrive det ned på noter (KD til EG 11/10). Flere ganger tidligere hadde Dahle kontaktet Grieg i samme ærend (KD til EG 8/4 1888, 8/8 1890 og 9/11 1890), og det skortet ikke på interesse fra Griegs side. I sin ungdom hadde Dahle nemlig lært slåtter av flere berømte storspellemenn, framfor alle Håvard Gibøen, men også den meste kjente av dem alle, Myllarguten (Buen:52–59). Av forskjellige grunner ble Grieg og Frants Beyer likevel forhindret fra å realisere planer de hadde om å oppsøke Dahle i Telemark (EG til JH 9/11 1890).

Høsten 1901 var Griegs helsetilstand dårlig, og da han mottok brevet fra Dahle, var han i tillegg sterkt preget av at broren John, Halvorsens svigerfar, nettopp hadde begått selvmord (EG til GS 20/10, EG til SH 25/10). Han torde derfor ikke selv å ta på seg arbeidet med å skrive ned slåttene. Dessuten hadde han med god grunn kommet til at de måtte «opskrives af en *Violinspiller* ... både for Buestrøgenes, Stemningens, Fingersætningens og Klangfarvernes Skyld» (EG til KD 18/10). Ikke overraskende henvendte han seg derfor til Halvorsen (EG til JH 18/10), som ikke bare var fiolinist, men i flere år hadde interessert seg varmt for slåtter og hardingfelespill (→s. 330). Den travle Halvorsen sendte ham straks et kort, men klart svar: «Med glæde og begeistring vil jeg sætte slåtterne på papiret. Det har i mange år været mit ønske. Send Knut Dahle herind snarest, hvis mulig! Jeg går udifra at han er den rette. Mere siden. Jeg må på prøve» (JH til EG 21/10). Utstyrt med 100 kroner i reisepenger fra Grieg (EG til KD 4/11) var Dahle få uker etter på plass i Kristiania, og herfra kunne Halvorsen 17. november avgi følgende stemningsrapport til Grieg:

Knut Dale er kommet. Idag reddet 2 slåtter fra forglemmelsen. De er ikke så greie at nedskrive. Små spræt og triller der er som en liden ørret i et stryg. Når man skal lage dem er de borte. Knut Dale er en intelligent og solid spillemand. Af og til havde han nogle vendinger, en blanding af 2/4 og 6/8 dels takt som bragte mig til at le høit af glæde – noget der meget sjelden hænder. Han lader til at have mange slaatter på lager. Jeg må nok have ham her i en 14 dage à 3 uger.

Så lenge Dahle var i Kristiania, kom han hver formiddag til Halvorsen i Nationaltheatrets kjeller. Et par år etter mintes han oppholdet i hovedstaden: «E spølå berre fe kapelmeister Halvorsen. Me sat eismale inne på eit rom. E var der i samfulle 10 dågå. Men da hadd'n fingje 20 tå slåttan mine på notu. E fekk dattan notehefte te me sendt her om dagen... Dæ va slike aspektu o grimasu dæ, dæ va'kje likt te» (Buen:93). Selv om Dahle ikke forstod seg på noter, er det tydelig at han fant tonen sammen med Halvorsen, som skrev til Grieg 25. november:

Ja nu har vi i 8 dage arbeidet med slaatterne. Han kan mange, om end jeg synes at de er lidt monotone. Jeg vælger selvfølgelig de bedste. Det er for det meste «Gangar» og «Springdans» han kan. Jeg har nu så nøiaktig som mulig nedskrevet 16 stykker... Gudomlig «ægte» er slaatterne, og Du vil finde mange ting som vil glæde Dig... Nogle prægtige brudemarscher er til at spise op. Ligeledes «Tussebrurefæla på Vossevangen». Knut Dahle er prægtig. Umådelig beskeden og klog. Han er lykkelig over at slåttene blir bevarede. Når jeg tager felen fra ham og spiller dem, lyser hans øine af musikanterglæde. Jeg sagde ham idag at han kan reise på førstkommande lørdag [30/11]. Da har han været her akkurat i 14 dage.

Dahle så veldig opp til Halvorsen, betraktet ham som «en mesters Violinspiller» og hadde «ikke hørt hans mage» (KD til EG 30/11). For musikeren Halvorsen var det alltid viktig å ha spilt igjennom musikken på instrumentet før den ble festet til notepapiret, så han prøvde selv ut slåttene på hardingfela under Dahles korreksjon. Om vi ser bort fra selve nedtegningen på noter, var Halvorsens måte å tilegne seg Dahles slåtter på derfor ikke så ulik den slåtteutvekslingen han hadde hatt med Hardanger-spellemenn sju år tidligere (→ s. 330).

Rent musikalsk var det meste fryd og gammen under arbeidet med slåttenedtegnelsene, men som mange andre spellemenn hadde Dahle dessverre det lytet «at han havde rier hvori han gjerne tog sig en tår over tørsten» (JH til EG 17/11). Halvorsen lovte Grieg «af den grund [at] passe lidt på ham og se til, at han når tiden kommer ikke rangler op sine penge men reiser pent hjem» (JH til EG 17/11). Dette skulle vise seg å bli en umulig oppgave. Annie Halvorsen har seinere fortalt hvordan det hele ble et «farlig strev» for ektemannen: «Det gikk i øl, øl, øl!» Halvorsen måtte stadig sende et bud over gata til teaterkafeen etter nye forsyninger, for Dahle «måtte» ha så og så mange øl for å spille. Grieg beklaget seg over at hans kunst skulle ha en slik forhistorie, men «det gikk ikke uten,» som Annie påpekte (NRK 3113, 18/61957). Grieg måtte derfor akseptere realitetene: «Han var jo ingen riktig Spellemand, om han ikke var glad i Bachus» (EG til JH 23/11).

Det var likevel ikke øltørsten, men økonomiske forhold som førte til at Halvorsen fire dager før planlagt måtte sette en bråstopp for Knut Dahles Kristiania-opphold og skysse ham på første tog hjem. Både i Telemark og under et opphold

i det «norske» Amerika 1896–1900 hadde Dahle spilt mot betaling både i bryllup og andre festligheter og på konsertreiser (Buen:56 og 65–69, KD til EG 25/10), og det er tydelig at han også denne gangen «nok ventede sig lidt betaling for arbeidet» (JH til EG 17/11). Grieg var imidlertid av en helt annen oppfatning:

Hvad Mynten angår, er det en glimrende Bondeidé af Manden, at han efterat have bedet og tigget om at få Lov og så fåt Rejsepenge, endnu vil ha mere. Men det får han desværre neppe. Jeg kan ikke afse mere nu. Og hvis ikke *Du* kjender en Kristiania Rigmand, der om fornødent i Sagens Interesse vil tilskyde Resten, så skal jeg skrive til En eller Anden derinde. Men jeg håber, Du grejer det med en Mæcen i Din Nærhed (EG til JH 23/11).

Da han et drøyt år seinere hadde bearbeidet slåttene for piano, kunne Grieg til sammenlikning innkassere et honorar på 5000 Mark (ca. 4000 kroner) ved utgivelsen hos Peters i Leipzig. På grunn av sin sterke stilling i forlaget lyktes det ham også å presse den motvillige innehaveren, Henri Hinrichsen, til å gi ut Halvorsens originalnedtegnelser mot et honorar på 1000 Mark (EG til HHi 28/2, HHi til EG 3/3 og EG til JH 6/3, alle fra 1903).^{*} I ettertid kan det derfor synes noe smålig av Grieg ikke å ville forstrekke Dahle med mer enn 100 kroner til reiseutgifter. Hovedproblemet lå imidlertid ikke i beløpets størrelse, men i Dahles disponering av pengene. Halvorsen hadde nok hatt sine bange anelser om Dahles omgang med penger under oppholdet i Kristiania, men på grunn av arbeidet ved Nationaltheatret kunne han ikke kontrollere hva Dahle foretok seg etter at de daglige spilleøktene var over. Etter å ha mottatt Griegs brev undersøkte han saken nærmere, og 26. november kunne han lettere oppbrakt meddele Grieg:

Modtok Dit sidste brev idet jeg stod ifærd med at sende dette. Da Du berører pænegespørsmålet og jeg deraf ser at Du ikke vil spandere mere på ham, spurgde jeg for sikkerheds skyld Dahle om hans pengeafærer. Jeg fik den effektfulde oplysning at han havde 3,75 øre igjen, ikke havde betalt på hotellet og ingen ting havde til hjemreisen. Efter at have nedskrevet den 17^{de} slåt, fulgte jeg med ham på hotellet da han ikke kunde give mig grei oplysning på nogen af mine spørgsmål. Her viste det sig at han havde en regning 48 kr. og 10 øre. Værtinden sagde at det ikke var andet end øl og brændevin hele dagen. Han havde lånt bort noget til en anden telemarking o.s.v. En somlekop af rang. Jeg sagde ham min mening uforbeholdent, og da jeg ikke kjendte nogen mæcen, maatte jeg selv agere sådan, betalte hans regning på Kr. 48,10,

* Til Grieg skrev Hinrichsen 3. mars 1903: «Daß mich die Beifügung des Halvorsen'schen Manuskripts aber gefreut habe, kann ich gerade nicht sagen, da ich nicht gern etwas drucke, von dem ich im Voraus überzeugt bin, daß es nicht gespielt wird. H. ist außerhalb Skandinaviens so gut wie unbekannt..., und im übrigen haben Bearbeitungen für Violine solo nur ein ganz kleines Publikum. Um Ihnen angenehm zu sein, will ich das Werk dennoch veröffentlichen, indem ich noch eine Ausnahme mache von dem alten bewährten Prinzip der Firma Peters, nur die Sachen zu publizieren, um die ich mich selbst bewerbe.» Det var ved samme anledning Hinrichsen beklaget seg over det dårlige salget av *Vasantasena*-suiten (→ s. 382).

gav ham desuden 10 kr i reisepenger og sendte ham øieblikkelig på Vestbanen. Han syntes nok «detta» var «reint gæli». Jeg sagde ham tak for slaatterne, for de er så ægte som vel mulig.

Det viste seg at Dahle ikke var aldeles blakk likevel, for da han kom hjem til Tinn to dager seinere, «fant» han plutselig igjen 40 kr «i inderste jakke lomme» (KD til EG ³⁰/11). Han beholdt pengene, men led av litt dårlig samvittighet, for 22. august 1902 skrev han til Grieg:

Det som dere betalte for mei paa hotelet i Kristiania er min mening jeg vil betale dem tilbage, enten penger heller om dere ønsker flere af mine Laatter vil jei sørge for reise omkostningerne selv. Jei har minst tyve til lige saa gode som dem dere har faat. Jei ønsker jærtens jærne at faa høre lit fra dem.

Da Grieg mottok Dahles brev, som han neppe gjorde seg umaken å besvare, var han nylig gått i gang med å omforme hardingfeleslåttene til sitt kanskje mest særegne verk for piano, *Slåtter*, op.72. Allerede 3.desember 1901, en uke etter Dahles avreise fra Kristiania, hadde Halvorsen sendt ham transkripsjonene i «en ny kritisk ‘durchgesehene’ udgave» (JH til EG ²⁶/11 1901), men det var først nå Grieg for alvor gikk løs på dem. Oppglødd skrev han til Iver Holter 15.september 1902:

Jeg havde brudt op [fra Trolldhaugen] tidligere, hvis jeg ikke sat midt oppe i et Arbejde, som levende interesserer mig. Det er en Klaverbehandling af en hel Del endnu ukjendte, norske Slåtter fra Telemarken. De er så genuine og så sprættende yr og vild med rørende Understrøm indimellem at jeg er lykkelig over at de er bleven reddet itide. Jeg sendte nemlig Spillemanden ind til Halvorsen, som noterede dem i sin Originalskikkelse. Det er noget Andet, end at få fat i den Lindemanske Samling, hvor man ikke ved, hvad der er det oprindelige og hvad der er Lindeman. Jeg vil nu se at få Originalen trykt samtidig med min frie Bearbejdelse, så kan man da se, hvilket der er hvilket. Det er overhovedet en Jammer, at vi ikke ejer et virkeligt Kildeskrift.

Griegs og Halvorsens store entusiasme under arbeidet med slåttene var ikke bare knyttet til musikken i seg selv. Brevvekslingen dem imellom gjennomsyres av en romantisk begeistring som vel så mye skyldtes overbevisningen om å ha kommet over en ekte og uforfalsket eksponent for det «opprinnelige» og «upåvirkete» i norsk folketradisjon, slik de også reagerte da de var dommere ved Vestmannalagets kappleiker i Bergen noen år tidligere (s. 351). Etter å ha mottatt første etterretning om transkripsjonsarbeidet skrev Grieg således til Halvorsen 23. november 1901: «Jeg blev så glad at det hopped i meg. Når Knut [Dahle] bare er intelligent og solid, så grejer vi os, selv om han ikke er genial. Han er jo desuden en gammel Mand. Hovedsagen er *Ægthedens Præg*. Klem ud af ham alt det Du kan.»

At Dahle virkelig var en meget tradisjonsbevisst og stilsikker representant for et av de eldste lagene i norsk folkemusikktradisjon, er hevet over enhver tvil. Han hadde først og fremst lært av Haavard Gibøen, og Magne Myhren har framhevet at nettopp representantene for «Gibø-Dahle-tradisjonen ... la seg etter å halda fast på det dei hadde lært, og såleis helst ikkje brigda på slåttane» (Aksdal og Nyhus:288, se også Buen:54 og 59). Dahles hovedmotivasjon for å henvende seg til Grieg i 1888 var nettopp bekymringen for at de eldste Telemarks-slåttene skulle bli «begravet med kunstneren» (KD til EG 8/4). Et par år seinere skrev han at han riktignok hadde «haft besøg af mange Spillemen som nu for tiden holder sig for de beste, men ingen har lert mine slaatter fra ende til ende, men nøie sig med noget og for resten sette til noget andet skap [skrap?]]» (KD til EG 9/11 1890). I tillegg kom at Hardingfeletradisjonen var alvorlig truet av både religiøse vekkelse og det nymotens trekkspillet (Bjørndal og Alver:185–195, Buen:66f.).

Som Peer Findeisen har framhevet, innebærer Knut Dahles henvendelse til Grieg noe nytt i norsk musikkhistorie ved at initiativet til nedtegningen ikke kom fra en kunstmusiker på jakt etter en inspirasjonskilde, men at det tvert i mot var snakk om at kilden «drängt sich ihm förmlich an» (Findeisen:88). Rundt 1890 fryktet Dahle at en nedtegnings på noter var det eneste som kunne redde slåttene i sin autentiske form, men seinere klarte han selv å gjøre sine bange anelser til skamme. Han ble hele 87 år gammel og viet sin alderdom til å videreformidle slåttene til en rekke yngre spellemenn (Buen:96–100 og 105f.), i første rekke sønnesønnene Johannes (f.1890) og Gunnar (f.1902). Begge ble kjente og svært tradisjonsbevisste spellemenn som både har lært bort stoffet etter bestefaren til yngre generasjoner og etterlatt seg mange lydbåndopptak (NFS). Dessuten levde Knut Dahle selv lenge nok til å dra nytte av utviklingen av utstyr for lydopptak. I 1910 spilte han inn et knippe slåtter på grammofonplate (Nyhus 1993:4), og i 1912, da han var 78 år gammel, spilte han inn over 100 slåtter på voksrull for Rikard Berge (Berge:230, Buen:100–102). Tradisjonen er dermed meget godt dokumentert, og i en helt annen grad enn for mange andre folketonesamleres vedkommende har seinere generasjoner fått mulighet å sammenlikne Halvorsens noteutgave med klingende materiale.

Hvor mye av det «ekte» og «genuine» i Dahles spill og slåtter ble igjen av slåttene slik de framstår i Halvorsens transkripsjon? I forhold sine norske fiolinist- og komponistkolleger hadde Halvorsen gode forutsetninger for å lykkes med oppgaven. Allerede sommeren 1894 transkriberte han minst én slått i Hardinganger, og seinest våren 1895 fikk han sin egen hardingfele. Han var også fortrolig med Carl Scharts utgave av Myllar-slåtter, og under nedtegningen av slåttene

etter Dahle hadde han utvilsomt Scharts målsetning for øye, «at nedskrive enhver Slaat saaledes, som den norske Bonde foredrager den» (→ s. 344). Med de tonale og rytmiske begrensningene som ligger i selve notasjonssystemet, ble slåttene skrevet i *scordatura*-notasjon nøyaktig slik Halvorsen oppfattet Dahles spill, inkludert både tistemighet og ornamenter, til en viss grad også fraseringsmønstre og strøksetting.

Etter hvert som folkemusikkspesialister som Arne Bjørndal og Eivind Groven utover 1900-tallet kom i gang med systematisk nedskriving av hardingfeleslåtter (Aksdal og Nyhus:325–329), er det rimeligvis «flere som har stilt spørsmål omkring Halvorsens slåttentonasjon» (Nyhus 1993:2). En helhetlig, grundig og kritisk vurdering kom likevel ikke før i 1993, i forbindelse med Sven Nyhus' nye transkripsjoner av «Griegslåttene», som hovedsakelig er basert på lydbåndopptak av Johannes Dahles spill. I en innledende artikkel påpeker Nyhus ikke overraskende en del svakheter i Halvorsens notering av takt, halvhøye intervaller og strøkdetaljer i forhold til dagens standarder (Nyhus 1993:3–12), og han setter spørsmålstegn ved om Halvorsen «som bymenneske på noe tidspunkt [hadde] hatt anledning til å gjøre seg lommekjent med viktige deler av det spillemangfold som levde uforstyrret i de norske bygdene» (Nyhus 1993:3). «Den nakne melodilinja har mistak; det har falle ut tonar og tak både her og der,» påpekte Magne Myhren samme år og la til: «Johan Halvorsen gjorde det so godt han kunne, og det talar honom til stor ære at han lærde seg å spela hardingfele og laga komposisjonar for instrumentet; men tinndølspele og spel etter Håvard Gibøn makta han ikkje å setja på noter» (Myhren:12). Som Findeisen har framhevet, er «Halvorsen's rhythmical disorientation ... not at all to be understood as lack in competence but as an authentic problem in musical dialects» (Jangaard:146). Med Halvorsens kjennskap til Vestlands-spillet var det særlig de ujevne taktslagene i telemarkspringaren som voldt problemer, og det kan ha vært dem han siktet til, da han i sitt brev til Grieg 25.november 1901 skrev: «Jeg ville så gjerne spille dem [slåttene] for Dig førend Du begyndte at bearbejde dem. Der er nemlig visse rythmiske vendinger som er 'ubeskrivelige'.» Grieg hadde to korte og ett lengere opphold i Kristiania i løpet av 1902–03, så Halvorsen hadde god anledning til å spille slåttene for ham før de gikk i trykken våren 1903. Men vi vet ikke hvordan Halvorsen framførte slåttene på sin hardingfele, og Grieg hadde heller ikke bedre forutsetninger enn han for å vurdere takten i telemarkspringaren. I to og en halv slått ble taktstrekene dermed notert ett taktslag for tidig (Nyhus 1993:6). Som Rikard Berge har formulert det, er de «uppskriven i vestlandsk takt, og hev ikkje rettig Telemarks-daamen» (Berge:226f.). Denne metriske feiltolkningen må sies å være den alvorligste innvendingen mot Halvorsens transkripsjoner, og som

Benestad og Schjelderup-Ebbe har poengtert, forsterkes problemet med den «vrenge» rytmen ytterligere i Griegs versjoner av de samme slåttene, «fordi éneren her blir vektlagt på en langt mer markert måte enn de øvrige taktslagene» (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:312). Halvorsen er imidlertid i godt selskap, for det fins flere eksempler på at også Bjørndal og Groven kunne ta feil ved nedskrivning av springarer i annen tradisjon enn deres egen (Asheim:6).

Ved århundreskiftet fantes det fortsatt ikke andre utgaver av hardingfeleslåtter enn Scharts over 35 år gamle utgivelse (→ s. 330). Riktignok hadde bl.a. Ole Bull (Berge:50), Christian Suchow (KD til EG 8/4 1888, Berge:229) og Einar Øvergaard (Asheim) skrevet ned hardingfeleslåtter på noter i løpet av 1800-tallet, men ingen av dem var utgitt. Derfor vil Halvorsens slåttetranskripsjoner for alltid bli stående som et meget viktig og uvurderlig kulturhistorisk pionerarbeid til tross for de innvendingene som er referert. Halvorsens arbeid var også viktig for Griegs utvikling som komponist, da hans *Slåtter* – utvilsomt et av hans mest særegne og nyskapende verk – aldri ville blitt til uten Halvorsens innsats. At en berømmethet som Grieg bearbeidet stoffet, gav slåttene en publisitet som ellers ville vært utenkelig. Som det ofte er blitt påpekt, vant Griegs *Slåtter* i sin tur sterk gjenklang hos den unge franske musikergruppa «les Apaches», blant dem Ravel, som svermet for «le nouveau Grieg» (Herresthal og Reznicek:238, EG til HHi 29/6 1906). Herfra gikk impulsene videre til Bartók (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:311 og 313, Schjelderup-Ebbe 1993:5 f., Jangaard:145).

Hvilken betydning skulle samarbeidet med Knut Dahle få for Halvorsen selv? I første omgang ble han inspirert til å gjenoppta sin gamle interesse for å spille hardingfele. I et brev til Grieg 3. desember 1901, sendt sammen med de ferdig transkriberte slåttene, skrev han: «Jeg øver daglig fra Hardingfela, og har tilegnet mig ikke sålidet af det 'ægte'. Det klukker og skratter i en sådan fele.» Han skulle få rik anledning til å omsette den fornyete interessen i praksis, til å begynne med i private lag, der han gjerne underholdt med hardingfelespill. Dette dokumenteres bl.a. av maleren Harriet Backer, som 1. mai 1904, i et brev til Eilif og Magda Peterssen, fortalte om en «fin Souper» hos kusinen Augusta og hennes mann, Christian Sinding. Til stede var bl.a. «Munthes, Werenskiolds, Nansens, Componist Halvorsens», og «Halvorsen spilte Slaatter paa Hardangerfele». På samme tid gav Halvorsen seg i kast med å komponere musikk til *Fossegrimen*, et teaterstykke med store deler av handlingen er lagt til et spellemannsmiljø i Telemark. Dermed var det både fristende og nærliggende å trekke både hardingfela og slåttemusikken inn i en kunstmusikalsk sammenheng. Riktignok hadde Ole Bull med rapsodien «Norges Fjelde» allerede i begynnelsen av 1830-åra skrevet musikk med hardingfele som soloinstrument, men bare til akkompagnement av

kammerensemble.* Hardingfela var også benyttet som soloinstrument på scenen, bl.a. i Bournonvilles ballett *Brudfærden i Hardanger* i 1850-åra. Halvorsen gikk ett skritt lenger enn sine forgjengere, idet han som den første i musikkhistorien benyttet hardingfela som soloinstrument med symfoniorkester.

Tilblivelsen av Fossegrimen (Verk 62)

Skuespilleren Sigurd Eldegard forfattet sitt meget nasjonalromantiske teaterstykke *Fossegrimen*, et såkalt «trollspæl i fire vendingar», et års tid før Halvorsens møte med Knut Dahle. Stykket ble i 1901 sendt inn til en konkurranse avholdt av «Ervingen sitt Spelelag» i Bergen, som ville kåre det beste folkeskuespill på landsmål (Aarseth:154). *Fossegrimen* nådde ikke helt til topps, men juryen uttalte «at utkastet i bearbeidet skikkelse vilde vise sig at være et overmaate virkningsfuldt scenestykke» (Wiers-Jenssen 1924:168). *Fossegrimen* ble kort etter antatt til oppførelse ved Nationaltheatret (NTprot 31/8 1901), som det første nynorske stykket i teaterets historie. I revidert utgave ble det utgitt av Aschehougs forlag i 1903, og i desember samme år kunne en lese følgende notis i et av Nationaltheatrets programhefter:

Som bekjendt har nylig en af teatrets skuespillere, hr. Sigurd *Eldegard*, nylig udgit et helaftens skuespil: «Fossegrimen», der har vagt adskillig opsigt. Stykket er – tiltrods for at det er skrevet på landsmålet – letlæst, og desuden både underholdende og vakkert. «Fossegrimen», hvortil kapelmester *Halvorsen* sætter musik, vil blive opført på nationalteatret...

Dramaets handling, som i grove trekk er gjengitt i ramma øverst på neste side, bygger delvis på et sagn om Norges mest kjente spellemann, «Myllarguten» Torgeir Augundsson. Helt parallelt med legenden om at fiolinvirtuosen Paganini skulle ha inngått en pakt med Djevelen, het det seg nemlig at Myllarguten (og andre norske spellemenn) skulle ha lært å spille av Fossegrimen, i folketroen de underjordiskes musikalske lederskikkelse, «og sett sjæli si i pant for læra» (Berge:127; se også Bjørndal og Alver:153–167). Eldegard fant det takknemlig å spinne videre på denne myten og fikk dessuten flettet inn Myllargutens møte med Ole Bull, i skuespillet omtalt som «Meisterspelemannen». Tid og sted for skuespillets handling er derfor lagt til «øvre Telemarki» omkring 1850, men stykket hadde også annet bakgrunnsstoff. Sigurd Eldegard var nemlig sønn av Sjur Eldegard fra Årdal i Sogn, en eldre spellemann som deltok ved Vestmannalagets kappleik i Bergen 1902. I den forbindelsen skrev Thorleif Hannaas: «Han hadde vore meister-spelemann i si tid. Men so vart det synd aa spela paa fela i Sogn, og i

* Da Bull siden orkestrerte verket, ble hardingfela byttet ut med fiolin (Haugen og Cai:245).

Fossegrimens handling

I 1. akt har en omreisende «Meisterspelemann» tilbudt husmannsgutten Torgeir, bygdas beste spellemann, å bli med ham ut i verden for å bli berømt. Dette vekker sterk bekymring blant de underjordiske, for Torgeir har lært en slått av Fossegrimen og skal derfor tilhøre dem. Kaksens datter Aud, som beundrer både Torgeir og felespillet hans, går til fossen for å ta farvel. Fossekallen forstår at han kan bruke Aud til å få Torgeir fra å reise, og ved musikkens makt får han henne til å sovne. Torgeir finner Aud mens hun i søvne snakker om sin store kjærlighet til ham.

I 2. akt er skueplassen et bondebryllup preget av kortspill, fyll, spetakkel, sjalusi og slåsskamp. Mens Torgeir spiller «ein daarande, eggjande slaat», ender det hele med at brudgommen selv, Auds hovne bror, dør etter å ha blitt stukket med kniv av Sme-Nils, brudens tidligere kjæreste. Torgeirs mor knuser den i hennes øyne ukristelige og skyldige fela, og Torgeir og Aud rømmer til skogs.

3. akt utspiller seg hos den uforsonelige Kaksen halvannet år seinere. Den ene etter den andre forsøker å overtale ham til å ta Aud til nåde.

4. akt foregår ute i skogen på julaften, der Torgeir på veg hjem fra et spilleoppdrag forestiller seg at han trekkes ned i ishallen under fossen og må gifte seg med Fossegrimens lite tiltrekkende datter. – Men trolldommen brytes idet han vil skjære av henne halen og samtidig påkaller Gud, Aud og den lille sønnen deres. I mellomtida forsoner Kaksen seg med Aud og ber dem vende tilbake til bygda. Begge har ofret mye for hverandre – Aud sin anseelse og velstand, Torgeir sine utsikter til å komme ut og bli berømt – men nå får de lønn for sin standhaftighet.

tjuge år hadde han ikkje fela i hus. Paa sine gamle dagar tok han paa att, og han spela dei gamle slaattarne godt; men han vart aldri den han hadde vore» (Hann-aas:143). Akkurat som det i slutten av *Fossegrimens* andre akt er Torgeirs mor som knuser fela, hadde Sigurd Eldegards egen mor i sin tid brakt pietistiske tanker i hus. I programheftet til Nationaltheatrets oppsetning av *Fossegrimen* vinteren 1942 ble det redegjort for disse barndomsopplevelsene:

Eldegard forteller selv at han har bygget «Fossegrimen» delvis på egne opplevelser i barndommen, delvis på gamle, kjente folkesagn. Han hører til en gammel spillemannsfamilie, og kunne spille fele selv også. Moren var imot all spillingen til faren og gutten, og Eldegard husker at hun engang prøvde å slå istykker fela.

Allerede i utgangspunktet hadde Eldegard tiltenkt slåttemusikken en framtre-dende plass i dramaet, noe som går fram av både replikker og de sceniske anvis-ningene i den trykte utgaven. Med samarbeidet med Knut Dahle friskt i minne var dette naturligvis en svært forlokkende oppgave å ta fatt på for Halvorsen. Ikke bare musikkens avgjørende delaktighet i dramaet, men også Eldegards mange trolske naturskildringer appellerte sterkt til Halvorsen. Om han aldri ble noen pasjonert fjellvandrer som Grieg, søkte Halvorsen gjennom hele livet ofte ut i naturen, og hans to store hobbyer var landskapsmaleri og fiske. Under årlige sommeropphold i Ådalen opp igjennom ungdommen hadde han vært på

mange «spennende fisketure ... til fjerntliggende fiskevand i aaserne ved Sørumsdal i Valdres» sammen med svogeren Christian Nedberg, som «var som hjemme i vildeste skogen» (H:9, → s. 84). Også vestlandsnaturen kjente Halvorsen godt både fra utflukter rundt Bergen og fra oppholdene i Hardanger, der han under bryllupsreisen i 1894 også var på en tre dagers fjelltur (→ s. 329). Sommeren 1904, da han forberedte seg til å komponere musikk til *Fossegrimen*, var han på sitt livs lengste fottur i norsk natur. I et brev til søsteren Marie, som nå var bosatt på garden Nedberg i Nedre Eiker, kom han inn på dette da han 26. august beskrev sommerens opplevelser «i korte, men træffende bemærkninger»:

Vor tur i Telemarken var vidløftig, lang og meget anstrængende. Vi gik 9 timer om dagen, fik se meget og kom til slut velbeholden hjem. Vi var enige om at vort bedste herberge underveis var hos Dig. Tilbage til Aasgårdsstrand, hvor jeg havde 14 dage igjen til at nyde solen og badene i. Det har været en vidunderlig sommer... På Theatret spiller vi fortiden en operette – Jomfruen af Belleville – der gjør stor lykke. I min fritid er jeg beskæftiget med at pine ud af mig musik til et velsignet stykke som heter Fossegrimen. Jeg får stole på min gode stjerne også denne gang.

Siden Eldegard hadde lagt handlingen i *Fossegrimen* til Telemark, er det ikke utenkelig at Halvorsen drog nettopp dit for å få inspirasjon til å gå i gang med musikken. Det er derimot lite trolig at han oppsøkte Knut Dahle eller noen annen spellemenn undervegs, for det slåttematerialet som danner utgangspunkt for deler av musikken til *Fossegrimen*, hadde han fått fra annet hold allerede før avreisen, noe vi skal komme tilbake til i omtalen av de enkelte musikknumrene.

Nationaltheatrets første oppsetning av Fossegrimen 1905

En påtegning i manuskriptet indikerer at Halvorsen var ferdig med musikken til *Fossegrimen* 27. september samme høst, men premieren fant ikke sted før 29. januar 1905. Oppsetningen var meget påkostet, og Jens Wang hadde utført imponerende naturtro scenedekorasjoner som ble applaudert ved hver eneste forestilling. Mest oppsikt vakte utvilsomt den «rennende» Rjukanfossen til 2. scene i 1. akt (→ bilde neste side), i virkeligheten to «endeløse» bildetepper som var spent over over ruller som ble kontinuerlig sveivet av to scenearbeidere under hele scenen (Johansen:154–160). Arne Garborg skrev at han ikke hadde sett «Maken til [fossen] paa noko Tile, korkje her eller utanlands» (Mbl¹⁴/2), og det gikk gjetord om fossen flere tiår seinere (Afp¹⁰/2 1942). Aller størst suksess fikk likevel Halvorsen, som ikke bare hadde komponert og dirigerte musikken, men i flere satser dessuten trakterte hardingfela som «stehgeiger» foran orkesteret mens Halvdan Christensen i rollen som Torgeir illuderte felespill på scenen (Ringdal:73 f.). «Saa sterkt som Bifaldet lød efter Indledningsmusikken», skrev



Jens Wangs scenografi til Fossegrimens 1. akt, 2. scene fotografert av Anders Beer Wilse 1907
(Norsk Folkemuseum, tilvekstnr NF.WB 01772, tilgjengelig i «Galleri NOR» på <http://www.nb.no/nationaltheatret>)

Ulrik Mørk i *Ørebladet*, «var det aabenbart, at Publikum allerede var vundet, og Hr. Halvorsen gik fra Triumf til Triumf hele Kvelden udover.» «Han har i sig en rigdom af norske stemninger, og man føler hvor han befinder sig i sit rette element, naar han saaledes faar gjengi hvad han selv som eksekutør muligens har aflyttet nøkken,» spøkte *Dagsavisen*. En overlykkelig Halvorsen kunne kort etter premieren avgi følgende rapport til Grieg:

Her blæser sterke norske vinde fortiden, ikke mindst i Theatret, for der spiller Møllargutten, der danses springar og fanitul og selveste Rjukanfossen sprøiter det herligste Fosseskum (7 øre meteren) ud over det herligste landskab Du kan tænke Dig. Jeg synes jeg måtte fortelle Dig at Fossegrimen blev en succes hvis Mage Theatret endnu ikke har oplevet. Samtlige musikanmeldere bruger sprogets fagrester blomster om min musik. Naturligvis vrider mine arvefiender sig, især «han med anstalten» i *Værdens Gang*.^{*} Selveste Winter Hjelm har blit mere vårlig i sine udtalel-

^{*} Halvorsen siktet her til Georg Reiss, som hadde nær forbindelse med minst to av Halvorsens andre «arvefiender»: Han var musikkritiker i Iver Holters tidsskrift *Nordisk Musik-Revue*, og fra våren 1904 samarbeidet han nært med Johannes Haarklou, som gav ham avgjørende impulser til å gå i gang med sin doktoravhandling om norske middelaldermanuskripter (Benestad 1961:67 f.). Da han 25/9 1904 gav en omtale av Olivia Dahls konsert i Brødrene Hals' Sal, skrev Reiss i *Værdens Gang*: «Konserten var udmærket besøgt trods

ser om mig. Jeg sender Dig for kuriositetens skyld hans kritik. Du forstår at jeg er så lykkelig som man formodentlig kan blive (JH til EG u.d.).

For Halvorsen hadde det mye å si at ikke bare publikum, men selv de mest kritiske av musikkannemelderne gav en overveiende positiv dom over musikken. Georg Reiss* innvendte riktignok at «ikke alt [var] like inspireret», men også han måtte berømme Halvorsen for «det gunstige Indtryk, som hans Musik gjorde», og mente at «Komponisten ... gjennomgående meget heldig [hadde] truffet Folketonen» og satte «Tilhørerne i den rette nationale Stemning» (VG). Å «treffe» folketonen er én ting, men det skulle godt gjøres å formidle det på en slik måte at hardingfelas tonespråk, som i utgangspunktet utvilsomt framstod som temmelig esoterisk – for ikke å si «eksotisk», i tråd med Carl Dahlhaus (→ s. 370) –, ble forståelig og akseptabelt for den jevne publikummeren i Nationaltheatret. At dette også gjaldt de fleste kritikerne, er følgende uttalelse signert «G.A.» i *Norske Intelligenssedler* et godt eksempel på: «Det ensformige ved vor nationale Felemusik lar sig ikke godt helt borteliminere, og vi har derfor heller aldrig fundet den særlig tændende og tiltalende, men serveret som af Halvorsen lar den sig unægtelig godt goutere.» Signaturen «P.» i *Socialdemokraten* framholdt likeens at det må ha vært svært utfordrende for Halvorsen å skulle komponere noe originalt når han på grunn av stykkets karakter var «henvist til at søge sine ideer i vor oprindelige, nationale musik, et felt ... der [det] vel nu skal et særligt held til at finde noget nyt». Ikke desto mindre kunne Catharinus Elling, som i denne perioden hadde «Statsstipendium for at reise om og optegne hidtil ukjendte norske Melodier» (UMU 22/2 1904, jf. Vollsnes 1999:239–241), rose Halvorsen for å ha utnyttet «Stoffets nationale Karakter ... paa en Maade, som ikke blot vækker Illusion og virker malende og livfuldt, men tillige indeholder nye og betydningsfulde Elementer» (Mp). Den vanligvis svært så forbeholdne Winter-Hjelm var inne på det samme i den kritikken Halvorsen sendte til Grieg «for kuriositetens skyld» (jf. sitatet over):

den noget umotiverede Konkurrance, som Anstalten paa den anden Side af Stortingsgaden [i.e. Nationaltheatret] havde faaet istand». Grieg skrev et skarpt innlegg som tok avstand fra en slik betegnelse på Norges fremste teater- og musikk institusjon (VG 26/9). – Men allerede året før hadde Holter gitt Reiss spalteplass for å betegne Nationaltheatret som en etter hans syn altfor mektig «anstalt». Reiss kritiserte da teateret for å holde symfonikonsserter «2 paa hinanden følgende lørdage,» noe som på grunn av dårlig publikumsoppslutning neppe kunne ha skjedd for å «afhjælpe et længe følt savn». Han beskyldte teateret for å være «en kjæmpemæssig forretning [som] mere og mere søger at lægge de forskjelligste omraader under sig,» og la til: «Snarere skulde man tro, at denne anstalt, som har søgt at hævde for sig al skuespilkunst i vor by, ogsaa paa musikens omraade arbejder paa at hindre enhver konkurrance» (NMR 1/12 1903:181).

Til dette «Troldspel» af Eldegard slutter Musiken sig meget virkningsfuldt, og ... det er ikke den mindste Effekt, der opnaaes ved den rige Leilighed til at anslaa direkte national Tone, kjendt fra Femtiaarenes romantiske Retning. Stormende Bifald vandt saaledes det pikante Arrangementet af «Fanitullen» for Hardangerviolin, ledsaget alene af Violiner. Og overalt slog den nationale Laa særdeles an, takket være den friske Rytme og den virkningsfulde Instrumentation... Hardangerviolinen, som Hr. Halvorsen selv havde overtaget og trakterede med Færdighed, bidrog ikke mindst til at kaste et realistisk Skjær over Folkemelodiens Blanding af Virkelighed og Drøm... Uden denne vakre og veltrufne Musik vilde vel vanskelig «Fossegrimen» kunne bestaa sig tiltrods for sit folkelige Stof og sine Dekorationer og Dragter (*Afp*).

Det synes dessverre ikke som om Johannes Haarklou, Halvorsens aller bitreste «arvefiende», skrev noen kritikk av *Fossegrimen*. For anledningen hadde *Dagbladet* overlatt omtalen til signaturen «M.M.», som var desto mer bergtatt av det han fikk se og høre:

Paa Grundlag af vor gamle Folkemusik, vore Folkeviser, Stev og Slåtter har Kapelmester Halvorsen i «Fossegrimen» skabt en Tonedigtning, som med Tiden vil bli kjendt og kjær overalt, hvor der lever Nordmænd med Sans for vore gamle Traditioner...

Man skulde næsten tro, han selv havde «lagt Øret til Nøkkens Tale» eller ofret til Fossegrimen, saa dybt og vemodig, saa vildt og betagende en Klang faar Tonerne, naar han skildrer disse mystiske Væsener og det Spil, de driver med Menneskenes Barn.

Musikens dragende og lokkende Evne, Naturmagternes hemmelighedsfulde Indflydelse er det, han fortæller om og forklarer, saa Tilhørerne uvilkaarlig drages ind i Tryllet.

Snart barokt fantastiske, snart hjertegribende tungsindige bevæger Skildringerne sig paa Naturromantikens Omraade fra Nissers og Tuftekallers troldske Lek med kaade Indfall og gnistrende Vendinger til Nøkkens Graat og Huldrelok en Sommerkveld.

Frisk og karakteristisk virker Musiken altid med sin nøie Tilslutning til Handlingens Gang og med sterk dramatisk Stigning. Med dyb musikalsk Forstaaelse har det lykkes Komponisten at forene de poetiske Skildringer af Naturmagternes mystisk-romantiske Element med Folkelivsbilleder saa djerpe og realistiske som dem, der opruller sig, naar «Fanitullens» vilde, hidsende Satansmagt faar Kniven til at løsne og Blodet til at rinde.

Skal noget Afsnit fremheves, maatte det være den vilde Slaa til selveste Fossegrimen med det ypperlig behandlede Springarmotiv, «Maaneskinsmøyarnes Dans», og den prægtige Brurmarsch. At «Fanitullen» virket dæmonisk betagende, naar den ogsaa illustrertes i Handling, er en Selvfølge. Særlig tiltalende var Kjøgemestervisen, med stor Komik sunget eller rettere fremsagt af Hr. [Olav] Voss. Det lille Intermezzo med de to Barn, som synger en Salme for at finde Vei ud af Skogen, virket rørende naivt og vakkert. Det originale arrangement med alle Hardangerfeleene var helt vellykket, og Hr. Halvorsen feiret ogsaa en Triumf som Eksekutør, idet han fra sin Dirigentplads udførte alle Soloer for Hardangerfele.

Kapelmester Halvorsen har ved denne sin sympatiske Tonedigtning skabt et nationalt Musikverk, som vil leve, fordi det er besjælet af den rette folkelige Aand og Stemning.

Wilhelm Hansens musikkforlag i København hadde helt siden sin kommersielle suksess med «Bojarernes Indtogsmarsch» ti år før vært imøtekomende med å gi ut Halvorsens musikk. Etter grunnleggeren Jens Wilhelm Hansens død i 1904 var forlaget overtatt av hans to sønner Alfred og Jonas Wilhelm Hansen, som allerede i mange år hadde deltatt i forlagsdriften. Da meldingene om *Fossegrimens* store suksess på Nationaltheatret nådde København, reiste Alfred personlig opp til Kristiania for å sikre seg rettighetene til musikken (JH til EG 14/2). Honoraret var det høyeste Halvorsen noen gang skulle få for et verk, 2500 kroner kontant og ytterligere honorar om salget av klaveruttog skulle overstige 5000 eksemplarer (forlagskontrakt med EWH febr. 1905). Den 14.februar skrev Halvorsen til Edvard Grieg: «Jeg sat i 3 dage og 3 nætter og lavet for første gang i mit liv klaverudtog. Det faldt mig vanskelig. Havde Du været her havde jeg sikkert plaget Dig med at gi mig et par råd. Ja nu får det stå til.» Klaveruttoget, som inneholder det meste av scenemusikken i kronologisk rekkefølge, ble gitt ut samme vår sammen med tre av sangene. Som Siewers skrev i en entusiastisk kritikk av førsteoppførelsen, fantes det blant de «ypperlige Forspil, Slaatter, Danse, Marscher, melodramatiske Mellemspil, Smaasange og mere ... flere Numere, som kan staa paa egne Ben og faa blivende Værd». Han håpet derfor at det «af Forspillene ... kunne dannes baade 1 og 2 Orkestersuiten» (*Mbl* 30/1). Halvorsen nøyde seg med å sette sammen én suite på fem satser, som Wilhelm Hansen året etter gav ut som «Dramatisk Suite Nr. IV, Op. 21». Påvirket av de politiske omveltningene som hadde funnet sted i mellomtida, fikk Halvorsen påført orkestersuiten dedikasjonen «Deres Majestæter Kong Håkon VII. og Dronning Maud i dybeste ærbødighed».

Selv om det i utgangspunktet var en tilfeldighet, kan vi i ettertid se det som et skjebnens lykketreff at *Fossegrimen* ble satt opp på Nationaltheatret nettopp den vinteren Norge var i ferd med å bryte alle bånd med Sverige. Med replikker som «ho der er mykje verre enn svensken» (Eldegard:93) skulle en nesten tro at Eldegard hadde forutsett de kommende politiske begivenhetene da han skrev stykket noen år før. «Folk kommer i skarer fra by og land,» skrev Halvorsen til Grieg 14.februar, og i løpet av vinteren og våren 1905 ble *Fossegrimen* oppført hele 45 ganger. De politiske begivenhetene til tross ville det være både unyansert og uhistorisk å tro at suksessen ene og alene skyldtes stykkets nasjonale subjett. Uten Halvorsens musikk, som ifølge signaturen «P.» «fordelagtig fremhæver stykkets gode sider og dekker over dets svakheter» (*Sd* 30/1), ville Nationaltheatrets kassasuksess neppe blitt tilnærmelsesvis den samme, og i ettertid har musikken vist seg betydelig mer levedyktig enn Eldegards troldspél. Da *Fossegrimen* omsider ble tatt av plakaten etter 17.mai 1909, var antall forestillinger kommet opp i hele

104, et tall bare de færreste skuespill har klart å passere i ettertid. I mellomtida hadde også Den Nationale Scene i Bergen hatt stor suksess med *Fossegrimen*, som gikk 33 ganger våren 1906 og igjen stod på plakaten i 1927. Med et omreisende teaterselskap ble trolldrammet vist flere steder i landet, bl.a. i Stavanger og Trondhjem, og i 1926 og 1931 ble det satt opp på Det Norske Teatret i Oslo. Vinteren 1942 ble *Fossegrimen* igjen oppført på Nationaltheatret, som stod under nazistisk ledelse, men forestillingen virket ifølge Kristian Elster d.y. «matt og uinspirert» (*Nat* 12/2 1942). I etterkrigstida har den nasjonalromantiske åndsretningen vært på sterk retur, og som scenisk oppsetning har *Fossegrimen* vært mer eller mindre glemt. At den aldrende Eldegard ble nazist, må sikkert ta sin del av skylden for dette (*London-Radio* 121, 20/10 1943). Mye av Halvorsens musikk, ikke minst «Fanitullen», er derimot kjent for mange, og orkestersuiten har for lengst vist seg levedyktig på selvstendig basis og funnet vegen til de norske symfoniorkestrenes standardrepertoar av norske verk. Den dag i dag rangerer den blant Halvorsens mest kjente og oppførte komposisjoner, og i 2002 ble den komplette musikken til *Fossegrimen* gitt ut på CD (→ F 45).

Musikken til Fossegrimen (Verk 62)

Trolldrammets første nummer, *Indledning* for hardingfele og fullt orkester, spilles som ouverture før teppet går opp og utgjør også 1. sats i orkestersuiten. Musikken skal skildre Torgeirs visjonære møte med Fossegrimen, og i likhet med en del program til symfoniske dikt o.l. ble Torgeirs beretning om møtet trykt sammen med notene:

Daa var det eg fekk høyra denne slaatten, som eg hev kalla «Fossegrimen». For det var Grimen selv som spela for meg. Han kom ut or fossen, og han hadde gullkrune paa, og han spela paa ei fele so gjæv og gild, at ho straala som soli. Det var ein slaatt, kann du tru! Eg sat som nagla fast og berre lydde og lydde. Det var liksom alt fekk liv i kring meg. Det gret og lo fraa urd og fjell. Innimillom høyrdest det som lokk og lur fraa berg og dal, som fuglekvitr og larkesong. Blomar, skog og busk sulla med, – og under det heile laag fosseduren med sin djupe tone (Eldegard:16).

Som det går fram av noteeksemplet neste side, innleder Halvorsen satsen og dermed hele skuespillet/orkestersuiten med en til å begynne med nesten uhørlig, mystisk «naturklang» basert på en åpen kvint, en framgangsmåte som benyttes i flere orkesterverk fra romantikken (f.eks. Bruckners 3. og 4. symfoni samt Mahlers 1. symfoni). Prototypen for slike satsåpninger er utvilsomt de 16 første taktene av Beethovens niende symfoni, som Leo Treitler har gått nærmere inn på i sin artikkel «History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony» fra 1980:

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)

The silence is not broken, it is gradually replaced by sound. The listener is not drawn into the piece, he is surrounded by it as the orchestra fills and expands its space. Music is brought into hearing range, or it is moved from backspace to centerstage. Or it is as though the music had always been going on, but the volume is just now turned up. The piece has really no beginning boundary, and the performance should reflect that. Countless electronic pieces begin that way (and all rock pieces seem to end that way). ...

Not only because of the stillness does the opening seem unlike a beginning, but also because of the absence of any moment (Treitler:193 f.).

I åpningen av *Fossegrimen* bygges en tilsvarende klangflate opp rundt en liggende, åpen kvint i celloer og bratsjer som spiller tremolo *sul ponticello* støttet av paukevirvel, etter hvert også stoppet horn og to førstefiolinister i høyt leie. Dahlhaus har beskrevet denne typen klanger som en naturklang-prototyp som særmerker ikke bare landlige, pastorale stemninger og musikalsk folklorisme, men også – som vi har vært inne på under gjennomgangen av *Vasantasena* (→ s. 370) – musikalsk eksotisme: Det dreier seg om et «Prinzip der gleichsam stehenden, aber in sich bewegten Klangfläche ... mit unaufgelösten harmoniefremden Tönen und einem Doppelbordun als Stütze einer Melodik, aus der übermäßige Sekunden und Quarten hervortreten» (Dahlhaus 1980:257 f.). Grunnklngen er dobbelbordinens kvint (fra t.5), men som akkordfremmede tilleggstoner benyttes verken kromatisk altererte sekunder/ kvarter eller kromatikk. I stedet er det transposisjoner av selve bordunklngen som «krydrer» naturklngen, altså parallellføring av det tomme kvintintervallet, spilt dels i harpe, dels i 2. fioliner *pizzicato*. Samme teknikk benyttes som tidligere nevnt i Griegs «Klokkeklngen» fra op.54 og i åp-

1. horn i F

Pauke

pp con sord.

Harpe

pp

2. fioliner solo

div.

2. fiolin div.

pizz.

mp sul ponticello

Bratsj

Cello

pp sul ponticello

Fossegrimen (Verk 62), 1. sats, t. 1–16, partitur (pauserende instrumenter er utelatt)

ningen av Halvorsens egen «Danse visionaire» (*Verk 33*, → s. 418), og den kan tolkes som imitasjon av felestemming.

Etter 16 takter stiger hardingfela ut av naturklangen med distinkte slåtte-motiver (→ noteeksempel under). Bordunklangen blir liggende i bass- og dis-kantleiet også når hardingfela kommer inn i t.17, men det til nå helt vage ryt-miske preget erstattes av en rytmisk svært markert puls i hardingfelas springar-imitasjon, en ganske overraskende effekt om man uten forberedelse lytter til musikken for første gang. Både i motivbruk, rytmikk og frasering ligger de første åtte hardingfeletaktene nær opp til Vestlands-springaren, men det har ikke vært mulig å påvise forbindelse til noen bestemt slått. Gjennom eget hardingfelespill og dommervirksomhet ved Vestmannalagets årlige kappleiker hadde Halvorsen satt seg grundig nok inn i tradisjonen til selv å kunne komponere en relativt stilsikker Vestlands-springar. Dermed omgikk han de problemene han under samarbeidet med Knut Dahle hadde hatt med å oppfatte den metriske inndelin-gen Telemarks-springaren riktig (→ s. 546). For den jevne byborgeren som over-var *Fossegrimen* i Nationaltheatret, spilte det naturligvis ingen rolle at Torgeir kom til å spille «feil» hardingfele-dialekt. Hardingfelemusikk låt eksotisk, fremmedartet og ekte «bondenorsk» uansett (jf. Dahlhaus 1980:254 f.).

Springarens første hoveddel, t.17–46, kan vi betegne A. Den faller naturlig i tre underdeler (se skjemaet s. 560), hvorav egentlig bare den første, A1 (t.17–25), har et relativt «autentisk» vestlandsspringar-preg. A2 (t.25–34) og A3 (t.34–42)

Fossegrimen (*Verk 62*), 1. sats, t. 17–46, hardingfele (stemt a–d'–a'–e'')

har utpreget treklangsmelodikk og er i større grad enn A1 basert på funksjonsharmonisk tenking, med modulasjon til dominanten i A2 (t.28–33). Også under modulasjonen blir bordunklangen liggende i bassleiet (på *A* og *E*), men førsteiolinenes tremoloer i diskantleiet understøtter modulasjonen med å veksle mellom E-durs tonika- og dominantseptim-akkorder. Dessuten settes en del toner forsiktig til i klarinetter og fløyter (t.26 ff.), mens deler av hardingfelemotivene dobles av 2. fioliner *pizzicato* (t.25 ff.). Alt dette skjer imidlertid helt neddempet i *pp*, og hardingfela er fullstendig dominerende i hele partiet. Fra t.42 spiller hardingfela noen karakteristiske kadensfigurer som med tonen *a* som konstant liggetone stadfester denne som tonalt sentrum og samtidig avrunder melodien.

Å integrere hardingfela i symfoniorkesteret er kurant så lenge orkestreringen ikke avviker for sterkt ifra de vekselbordun-baserte prinsippene for harmonisering/samklang/flerstemmighet som ligger i hardingfelas natur, dvs. at tistemighet oftest opptrer med bruk av løse nabostrenger (→ s. 235). Hardingfelas understrenger klinger dessuten som permanente liggetoner som fort vil «skurre» om det blir modulasjoner, kromatikk osv. Åpningen av *Fossegrimen* oppnår således både å følge romantikens prototyp på naturskildring og skape et klangbilde som gjør det mulig å integrere hardingfela.

At Halvorsen var et barn av sin tid, ser vi tydelig i fortsettelsen etter t.46. Orkesteret kommer inn med et mellomspill i E-dur, som på typisk klassisk-romantisk måte bearbeider begynnelsesmotivet av A2, mens hardingfela, som altså egner seg dårlig til denne typen motivisk-tematisk arbeid, tar pause:

Fossegrimen (Verk 62), 1. sats, t. 46–54, uttog

Etter de innledende unisono-figurene i t.47 f., som med sin bruk av *aiss* muligens er ment å etterlikne den karakteristiske forhøyete kvarten i mye av hardingfelemusikken, men også kan tolkes vekseldominantisk, får vi fire takter med stadig veksling mellom *D*⁷ og *Ss*⁷ i E-dur samtidig som melodistemmen egentlig

må sies å gå i H-dur. Som Asbjørn Eriksen har påpekt i en studie av Svendsens harmonikk, innebærer dette en «*mixolydisering* av satsen» (A. Eriksen 1999:270), et karaktertrekk Halvorsen høyst sannsynlig har tilegnet seg fra Svendsens musikk. At en variant av samme motiv spilles fire ganger etter hverandre, er likeens et stiltrekk vi ofte støter på hos Svendsen (Cappelens musikkleksikon 6:229). I den karakteristiske videreføringen i t.53 møter vi derimot får vi et av de viktigste særdrag i Halvorsens musikk overhodet, nemlig en brå overgang til raskere harmonisk puls (→ s. 347 og 399). For øvrig er det verdt å merke seg hvordan førstefiolinenes motiv i t.50 ff., som etterfølges av to strettoimitasjoner i t.51 og 52, foregriper B-temaet som skal komme i t.84.

I en kort overledningsdel i t.55–63 dominerer igjen bordunklanger, noe som gir hardingfela anledning til å komme inn med noen korte figurer. Fra t.64, som er en noe forkortet reprise av A-delen, spiller imidlertid orkesteret alene. Del A presenteres dermed to ganger, på samme måte som i den doble eksposisjonen i en tradisjonell klassisk-romantisk solokonsert, men i omvendt rekkefølge. Orkestertemaet er det samme som hardingfela spiller i t.17–46, men slutten av A2 og hele A3 er eliminert, antakelig fordi det ikke er behov for noen ny modulasjon til dominanten etter mellomspillet i E-dur. Det er bemerkelsesverdig hvordan temaets karakter forandres i t.64–80 gjennom at det nå ledsages av en langt mer tradisjonell funksjonsharmonikk. Først ved kadensfigurene i t.76, der det faller naturlig å harmonisere med orgelpunkt, kommer hardingfela inn igjen.

A-delen er nå presentert to ganger, på typisk romantisk maner med en liten temabearbeidelse i midten. I t.81 dominantiseres tonika ved hjelp av tilføyd liten septim, noe som leder over til en kontrasterende del B, som tonalt går på subdominantplanet (→ noteeksempel neste side). Mens A-tematikken ble presentert i hardingfela og orkesteret hver for seg, har Halvorsen valgt å utforme B-delen som «dobbel» tema, dvs. at piccolofløyte og obo spiller det «egentlige» B-temaet samtidig som hardingfela spiller slåtte-imitasjoner som et slags fast kontrapunkt. Satsens motiviske enhet ivaretas ved at annenfiolinstemmen er basert på åpningsmotivet i A2, og at cellostemmen i utstrakt grad benytter åpningsmotivet i A1.

I tråd med mye av norsk slåttemusikk synes B-delen toneartsmessig å vakle mellom D-dur og D lydsk (stort sett *giss* i melodisk oppgang, *g* i nedgang). Noe liknende hadde Halvorsen merket seg da han skrev ned slåttene etter Knut Dahle høsten 1901:

Med hensyn til tonearten så forekommer den merkelighet at *giss* nesten alltid (i begynnelsen av D-dur-slåttene) anvendes. Først mot slutningen (på de dypere strenger) kommer *g*. For min del synes jeg *giss* er frisk og morsom, hvor *g* ville forekomme flau (JH til EG 3/12 1901).

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)

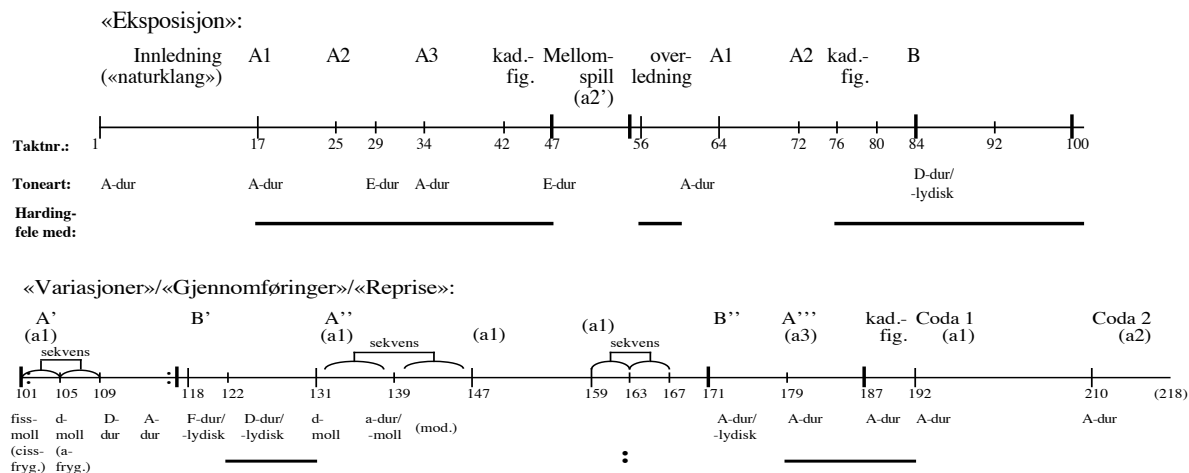
Fossegrimen (Verk 62), 1. sats, t. 84–88, utdrag av partitur (harpe og slagverk er utelatt)

Over et orgelpunkt på *d* harmoniseres B-delen gjennomgående med direkte veksling mellom tonika- og vekseldominant-akkorder, en framgangsmåte som er mye brukt (og svært nærliggende) ved harmonisering av lydiske melodier i romantisk musikk (vi har også sett samme akkordforbindelse i slutt-taktene av 1. sats i *Vasantasena*, men da i moll, → s. 361).

Etter åtte takter med en interessant klangblanding mellom blåsere og hardingfele, toner blåsernes tema ut i t. 92. Akkompagnementet tynnes igjen ut til et minimum med dobbelbordun i bratsj, slik at hardingfela får dominere arenaen alene i andre halvdel av B.

Med dette kan vi si at «eksposisjonen», som fyller omtrent halve innlednings-satsen, er over. Formmessig er satsen som helhet bygd opp som en slags dobbelt-variasjon (en variant av formtypen ABA'B'A''B'' osv.), og det til nå presenterte danner utgangspunkt for mer eller mindre gjennomføringsaktige episoder som gjennom resten av satsen baserer seg på stoff vekselvis fra A og B (→ formskjema øverst neste side). Her benyttes hardingfela bare i liten grad (indikert på neder-ste linje i formskjemaet), og som vi allerede har vært inne på i forbindelse med orkesterets mellomspill i t. 47 ff., er dette naturlig ut fra at instrumentet bare unntaksvis egner seg til bruk i modulerende klassisk-romantiske gjennomføringsaktige partier. Også folkemusikkpreget tones kraftig ned hver gang hardingfela forsvinner ut av klangbildet, i tråd med hva Ulrik Mørk skrev i *Ørebladet* etter premiøren:

Formskjema for 1. sats av Fossegrimen (Verk 62)



Hvor Hardangerfelen fører Ordet, er Tonen mest ægte national, men Felens virkemidler er jo selv temmelig begrænsede, og disse Partier vil derfor let falde monotone. Ganske anderledes frit bevæger han [Halvorsen] sig, naar Felen lægges væk; men da afviskes til Gjengjæld delvis den nationale Farve (*Øbl*^{20/3}).

De få gangene hardingfela blir tatt i bruk etter t. 101, tones gjennomføringspreget ned til fordel for et tilnærmet reprisepreg. Dette gjelder både fra 5.takt i B' (t.122–130), og i det sammensatte partiet B''–A''' (t.171–191), men i det siste av disse partiene «løftes» det hele dynamisk opp til *fff* i tutti orkester. Hardingfela får ingen selvstendig funksjon når den i A'''-delen spiller sammen med fiolinene i orkesteret.

De mest gjennomførings-aktige delene i satsen er A' (t.101–117) og det lange, sammensatte avsnittet A'' (t.131–170), begge basert nesten utelukkende på det karakteristiske dreiemotivet i første takt av A1. Dette må utvilsomt kunne kalles satsens hovedmotiv (a1), og i flere av de andre satsene av scenemusikken opptrer det likeens som «ledemotiv» for Fossegrim-skikkelsen. Dermed lar Halvorsen et «hardingfele-motiv» danne utgangspunkt for motivisk-tematisk bearbeiding i orkesteret. Men som den følgende gjennomgangen vil vise, er virkemidlene utpreget kunstmusikalske.

De første 8 taktene av A' er bygd opp som en sekvens der de to leddene i t.104 bindes sammen av begynnelsesmotivet fra B spilt av celloer, kontrabasser og horn:

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 101-106) shows a piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system (measures 107-111) includes a trill (tr) and a piano (p) section. The third system (measures 112-116) features a crescendo (cresc.) and continues the rhythmic complexity. The score is marked with numerous triplets and dynamic changes, reflecting the 'Frygising' (Phrygianization) discussed in the text.

Fossegrimen (Verk 62), 1. sats, t. 101–116, uttog

I likhet med andre strofe av «Alrune» fra *Dronning Tamara* (→ s. 537 f.) gir de uni- sone bevegelsene, som innledes med a1-motivet og spilles av fagotter og samtlige strykere, klare assosiasjoner til kirketonearten frygisk med *ciss* som grunntone. Den modale fargen, som vi analogt med Asbjørn Eriksens beskrivelser av modale progresjoner hos Svendsen (→ s. 559) kan beskrive som en «frygisering» av sat- sen, er et trekk vi har sett så tidlig som i en av de masurkaene Halvorsen skrev som 20-åring i 1884 (→ s. 101). Frygiseringen understrekes ved at t.102 er har- monisert med en halvforminsket septimakkord på femte trinn i *ciss* frygisk, altså i dominantseptims sted. Riktignok kan det være like nærliggende å tolke akkorden som Ss^7 i fiss-moll, for i t.103 følger fiss-molls dominant Ciss-*dur*, som måtte tol- kes som tonika med picardisk ters i *ciss* frygisk. Selve melodibevegelsen har imid- lertid få eller ingen tilknytningspunkter til fiss-moll, dit det heller ikke kommer noen funksjonsharmonisk oppløsning til tonika. De fire taktene 101–104 sekven- seres i stedet realt ned en stor ters i t.105–108 og gir tilsvarende assosiasjoner til *a* frygisk. Heller ikke A-*dur*akkorden i t.108 får noen regelmessig «oppløsning» til d-moll i t.109, selv om den forminsket septimakkorden med *fiss* i bassen *kan* tolkes som en dominantisering av dennes tonika. Akkorden er imidlertid notert med *diss*, ikke *ess*, og er derfor strengt tatt en forkortet tredjedominant med septim og liten none (samt noen dreie- og gjennomgangstoner). Uten mellom- liggende vekseldominant glir denne ved hjelp av flere halvtoneskritt direkte over i dominant med septim og stor none i t.110 (til dels med stor sekst / tridecim som

1. Indledning

forslags- eller dreietone). Således er det også mulig å tolke akkordtonene i t.109 som forslagstoner til den etterfølgende dominanten. Spenningen opprettholdes ved at t.109–110 på svendsensk maner gjentas uforandret i t.111–112, og oppløsningen til D-dur i t.113 tilsløres av en noneforholdning. Akkorden «subdominantiseres» ved bruk av mollters og tillagt sekst slik at partiet, som særpreges av en kostelig, fauxbourdon-aktig parallellføring av sekstakkorder i strykere og treblåsere som spiller staccato, ender opp i A-dur. At tonen *d* aldri blir stabilisert som tonika, understøttes også av det melodiske, i og med at motivet *a1* starter på tonen *a* i t.109 og tydelig går i A-dur med mixolydiske islett i t.110 og 112.

Neste gjennomføringsaktige bearbeidelse av *a1*-motivet er ved begynnelsen av *A''* i t.131 ff., der det får en kromatisk fallende viderespining. Her kan vi merke oss den særegne, reale parallellføringen i store terser. T.135–136 sekvenseres opp en kvart i t.137–138, før hele partiet t.131–138 sekvenseres opp en kvint i t.139–146:



Fossegrimen (Verk 62), 1. sats, t. 131–137, uttog

På typisk romantisk vis er den stigende sekvenseringen ledd i en stadig dynamisk intensivering som i t.147 glir direkte over i neste *a1*-variant:



Fossegrimen (Verk 62), 1. sats, t. 147–152, uttog

Til nå har *a1*-motivet alltid startet opp på grunntone- eller kvintplanet, men her oppnås ny intensitet ved at Halvorsen starter opp med en sterk dissonans, en Giss-durakkord med tillagt liten septim og liten none som bidominant til Ciss-dur takten etter. Da det er selve *a1*-motivet som plasseres nettopp på den dissonerende nonen *a*, forrykkes motivets indre balanse gjennom at de til nå «stabiliserende» tonene (*a*) blir tonalt ustabile, mens dreietonen *giss* nå blir den konso-

nerende og stabile. Slik skaper Halvorsen en stadig mer intens framdrift. Noe liknende inntreffer to takter seinere, der motivet, som fortsatt starter opp med tonen *a*, starter opp som dissonerende, liten septim i h-moll og videreføres til konsonerende *giss* i E-dur. Som «bindemiddel» i t.148 f. og t.150 f. bruker Halvorsen igjen begynnelsesmotivet fra B-delen.

En enda mer avansert og typisk seinromantisk harmonisk behandling får a1-motivet i t.159 ff., som innledes med en forstørret treklang. For lettere å kunne se harmonifølgen i t.159–162, et parti som får ytterligere intensitet ved å sekvenseres realt opp en stor sekund i de fire påfølgende taktene, gjengis her ikke bare notene som klaveruttog, men også grunnakkordene i taktene 159–166.



Fossegrimen (Verk 62), 1. sats, t. 159–166, uttog og harmonisk forløp

Det harmoniske forløpet er underordnet linjeføringen: En fallende kromatisk linje parallellføres realt i store terser (dels notert som forminskete kvarter), og som motbevegelse til dette opptrer samtidig en stigende kromatisk linje i bassen. De forstørrede treklangene i annenhver takt virker ikke bare klart destabiliserende, men også intensiverende og framdriftsskapende. Stilmessig har vi nå beveget oss svært langt fra hardingfelas springar-imitasjon i t.17, men det motiviske grunnlaget er like fullt det samme.

Også første del av codaen, som i t.192 ff. etterfølger det reprise-aktige avsnittet B'–A^m (se skjemaet s. 560), er gjennomgående bygd opp med a1 som motivisk grunnlag. Harmonisk befinner satsen seg helt fra t.171 klart i hovedtonearten A-dur, men også med denne begrensningen finner Halvorsen en «ny vri» på åpningsmotivet ved at diskantinstrumentene i t.206–209, codaens dynamiske høydepunkt, spiller a1-motivet samtidig med at en rekke instrumenter i mellomleiet spiller en augmentasjon av samme motiv i doble noteverdier en stor ters lavere (harmonisert med A-durs mollsubdominant, fra t.208 med tillagt sekst). Som eksemplet under viser, etterfølges satsens siste dynamiske kraftanstrengelse fra

1. Indledning

t.210 av et *tranquillo*-parti som åpner med hovedmotivet i A2 og deretter tynnes ut til en «naturklang» av samme type som vi hadde i åpningen av satsen. Ringen er sluttet, og dermed illuderer Halvorsen at musikken glir tilbake til den naturen som den vokste ut av i begynnelsen av satsen:

The musical score shows two systems of music. The first system, starting at measure 206, features a piano part with a forte (ff) dynamic and a tempo marking of 'allargando'. The violin part starts with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'a tempo'. The second system, starting at measure 212, features a piano part with a piano (pp) dynamic and a tempo marking of 'a tempo'. The violin part starts with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'a tempo'. The score includes various performance instructions such as 'vc. sul ponticello', 'br. sul ponticello', 'harpe', and 'lunga'.

Fossegrimen (Verk 62), 1. sats, t. 206–218, uttog

Nr. 2 i musikken til *Fossegrimen*, «Nisserne paa Laaven» for hardingfele og strykere, følger umiddelbart etter innledningssatsen. Den korte satsen i $\frac{6}{8}$ -gangartakt ($\rightarrow \text{♪} \text{♪}$) spilles mens teppet går opp og fortsetter som bakgrunnsmusikk til Nissefars og Tuftekallens innledende samtale (Eldegard:7–9). Satsen gjentas i nesten identisk utgave som nr. 3 $\frac{1}{2}$, «Nissespil», men framføres da kun av hardingfele og fiolin bak scenen mens noen nisser «træder gangar» og lytter til Aud som snakker med Torgeirs foreldre.

Nr. 3, «Melodrama» for sordinerte strykere og pauker, spilles som bakgrunnsmusikk mens Torgeir forteller faren om sitt møte med Fossegrimen (Eldegard:15–17, delvis sitert s. 555). Nummeret er bygd opp av bruddstykker fra samme musikalske materiale som nr. 1 og er ikke tatt med i klaveruttolget. Halvorsen får fram en underliggende, grotesk uhyggestemning ved hjelp av kromatikk og parallellføring av forstørrede treklanger (\rightarrow noteeksempel øverst neste side).

Nr. 4 spilles av orkesteret når scenen midt i 1. akt skifter fra husmannsstua til området ved fossen. Både Nationaltheatrets programplakater og Georg Reiss' kritikk (VG 30/1 1905) indikerer klart at Halvorsen opprinnelig benyttet orkesterversjonen av sin Haugtussa-inspirerte komposisjon «Måneskinsmøyarne» («Danse visionaire», \rightarrow s. 416 ff.), som utvilsomt foregriper stemningen under Auds drømmevisjon i slutten av akten på en fortreffelig måte. Etter noen forestillinger

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)

orgeir forteller: Nei då. Endå veit du kva folk segjer: «Det skal kosta degi høgre hand å ofra til Grimen.»

Men det tænkte eg ikkje på. Eg venta lengje. Til slut vart eg trøy

Fossegrimen (Verk 62), «Melodrama» (nr. 3), t. 12–23, uttog

valgte han likevel å erstatte nummeret av originalkomponert musikk, nærmere bestemt ballettnummeret «Huldremøyarnes dans», som avslutter 1. akt og også utgjør 2. sats av orkestersuiten (→ nr. 8, se s. 571).

I nr. 5 møter vi «Fossekallen», «ein raring som mykje likjest ein fisk», som sitter på en stein i elva og synger ut sin harme over at «Meisterspelemannen» har forledet Torgeir til å ville forlate dem (Eldegard:29 f.). Et fargerikt orkesterforspill skildrer stemningen rundt fossen med dramatiske effekter som hurtige dreiebevegelser og løp i strykerne, betoning av tritonus-intervallet, trompetsignaler, unisone skalabevegelser i samtlige treblåsere og hurtig crescendo. Deretter kommer Fossekallen inn med en hyppig avbrutt, klossete melodi:

Den rekarfant, den rumlegauk, plask, plask, plask! med vi-tet fraa han Torgeir strauk! Dask, dask, dask!

(slår i vannet så spruten står)

Fossegrimen (Verk 62), begynnelsen av Fossekallens sang (nr. 5), uttog

Et viktig motiv i akkompagnementet er den hurtige skalabevegelsen fra grunn-tonen opp til kvinten (øverste stemme i eksemplet), som også brukes i forspillet. Her knytter Halvorsen tydelig an til Griegs trollverden, da samme motiv også er en viktig ingrediens i de kjente Grieg-komposisjonene «I Dovregubbens hall» (fra *Peer Gynt*) og «Trolldtog» (op. 54). Som nasjonalromantisk må vi likeens regne den utstrakte bruken av modal koloritt, i eksemplet dorisk, seinere mixolydisk.

5. Fossekallens sang og Torgeirs sang

Fossekallens sang glir direkte over i et kort «melodrama» som spilles mens Torgeir dukker opp ved fossen og blir stående å fundere over om han skal ta sjansen på å bli med «Meisterspelemannen» eller bli «verande her, – og spela for haugkall og grime» (Eldegard:30 f.). Torgeir ledsages av rolig musikk basert på det innledende motivet fra nr. 1, mens Fossekallen, som henvendt til publikum spretter opp av elva innimellom for å fortelle hvor fælt det er ute i den store verden, karakteriseres gjennom abrupte musikalske motiver fra sin egen sang.

Umiddelbart etter følger «Torgeirs sang» om gutten som hadde innlatt seg med huldra. Den har ingen direkte folkemusikalsk tilknytning, men Halvorsen følger et folkevise-idiom ved å bruke en enkel, periodisk oppbygd melodikk som beveger seg trinnvis eller i brutte akkorder:

The musical score is for 'Torgeirs sang' (nr. 5), an excerpt from 'Fossegrimen' (Verk 62). It features a vocal line for Torgeir and a piano accompaniment. The score is in 3/4 time and E-flat major. The lyrics are in Norwegian. The piano part includes various musical notations such as *hrp.*, *p*, *str.*, *pp*, *pizz.*, *cresc.*, and *vl. 1*. The vocal part includes lyrics and dynamic markings like *p* and *pp*. Below the staves, there is a detailed chord notation system using letters (T, Ss, D, etc.) and numbers (3, 5, 7, 9, etc.) to represent the harmonic structure. The score is divided into two systems, each with a key signature change from E-flat major to D minor.

System 1:

hrp. p *str. pp* *Torgeir: p* 1. O guten gjekk seg i Stor-heidi ut med trallog medsang. *pp* *Fjernt kor: pp* Han

Torgeir: pp med trall og med song.

System 2:

cresc. *vldra seg burt i-mot* *Hul - drenut. Den* *væg varkje long.* *Den* *væg var kje long.* *2. Han* *pp* *Fjernt kor: Som ung* *hev* *døytt.*

Chord Notation:

System 1: T₃ ⁹⁻⁸⁻⁷S₇₋₆₋₅ D T Ss₇ T ₃ T₅⁷ ⁹S S T₃⁶ - 5 D₇

System 2: S_n S₃ D₇

System 3: (D)₇ Sp₃⁹⁻⁷⁻⁸ (D₇)₅ Sp (D₇)₅ S Ss T₅₃ ⁹⁻⁸⁻⁷S₇₋₆₋₅ D Tv

System 4: D₇ T₃⁹⁻⁷⁻⁸ D₅⁷ T (D₇)₅ T_p

Fossegrimen (Verk 62), Torgeirs sang (nr. 5), uttog

Hovedtonearten er e-moll, og den karakteristiske vendingen opp på skalaens sjuendetrinn i t.2 er nærmest et sitat fra Halvorsens egen «Alrune» (Verk 57 nr. 1, → s. 537). «Torgeirs sang» faller naturlig i to deler, som begge – på samme måte som i «Alrune» – avsluttes av et kort innskudd fra et usynlig kor som gjentar Torgeirs siste ord. Til å begynne med er også akkompagnementet meget enkelt, da det i tillegg til et tonikalsk orgelpunkt og doubling av Torgeirs melodi bare inneholder én motstemme som i det vesentlige følger melodien i parallelle terser eller sekster. I t.6 setter Halvorsen imidlertid inn en tonikaakkord med tillagt septim og lavalterert kvint i bassen. De akkordfremmede tonene danner utgangspunkt

for kromatisk fallende linjer i bass- og altleiet. Koret antyder en napolitansk kadens til dominanttonearten h-moll, men kadensen får i t.8 en skuffende oppløsning til undermedianten G-dur, som får en tillagt septim i bassen. I h-moll ville denne akkorden fungere som «tysk» alterert vekseldominant eller som en kvintspalting av tonikatreklagen (→ s. 210 og 535), men i innledningen av andre hoveddel benyttes den tvetydige klangen i stedet som dominant til C-dur, subdominantens parallelltoneart. Etter to takter i C-dur og et kort utsving til a-moll i t.10 blir hovedtonearten uttrykkelig fastslått i korets avsluttende frase, som med sin uttrykksfulle bruk av dursubdominant med septim- og noneforholdninger også inngår i det stemningsskapende forspillet (t.3 og 11). Ved å bruke kromatisk linjeføring, alterasjoner og enharmoniske omtydninger i harmoniseringen av en enkel, folkelig melodi plasserer Halvorsen seg i den romantiske tradisjonen som bl.a. gjenspeiles i Svendsens og ikke minst Griegs folketoneharmoniseringer. Som det går fram av funksjonsanalysen i eksemplet, holder han seg likevel trygt innenfor den tradisjonelle funksjonsharmonikkens rammer.

Nr.6, «Fossegrimen», er et stort ballettnummer med en vill dans av de underjordiske, som Torgeir ser for seg mens han spiller den slåtten Fossegrimen har lært ham. Musikken er identisk med nr.1, men blir avbrutt idet de dansende setter i et vilt skrik ved «Meisterspelemannens» ankomst (Eldegard:32 f.).

Nr.7, «Auds sang», som er gjengitt i noteeksempelet under, akkompagneres av fullt orkester og har i likhet med «Torgeirs sang» en enkel, strofisk oppbygging. Innledningsvis spiller sordinerte strykere en strofe av sangen som «ledemotiv» og bakgrunnsmusikk ved Auds ankomst til fossen, der hun får øye på fela til Torgeir og minnes svermeriske stunder (Eldegard:37 f.). Dette gjenspeiles ved at sangen viser et nært rytmisk slektskap med «Torgeirs sang». Også i «Auds sang» skaper Halvorsen assosiasjoner til folkevisene ved å bruke en enkel og periodisk oppbygd melodikk, og den karakteristiske vendingen opp på skalaens 7. trinn finner vi igjen i andre takt av begge sangene.

Mer spesielt for «Auds sang» er kvintsprangene i melodien og akkompagnementenes kontinuerlig gående 8-deler med kjeder av biseptimakkorder som spilles av strykere divisi, noe som kan tyde på en påvirkning fra Svendsens cantabiletemaer. Det samme gjelder den gjennomgående tendensen til kvantitativ betoning av andre taktslag i hver takt. Bortsett fra i siste takt er melodien rent diatonisk, mens vi i akkompagnementet fra og med melodiens femte takt finner en tilsvarende bruk av kromatikk som i «Torgeirs sang».

Som den harmoniske analysen i eksempelet angir, holder også «Auds sang» seg innenfor funksjonsharmoniske rammer, men modulasjonene er til dels noe dristigere, framfor alt i sangmelodiens to siste takter (t. 11–12), som også benyttes

7. *Auds sang*

Andantino

obo

p

str.

Aud.

1. Hjae

fos-sen her me sveiv, metvo, naar hit mekun - de gan - ga. Fraa

Ess: Tv D^{7-9}_3 S D^{7-9}_5 $\text{D}^{13-12-9-13-12}_7$ Ss⁷ D⁷ T⁷ - 6 D⁹ S D^{7-9}_5 (D) [Tp]

Dbl. orgelpkt. (1 og 5)

Fess: D^{7-9}_5 T D⁷⁻⁹ 5>

c: S⁶⁻⁵ D -

3

pp

fe - la hans det song og lo. Den songen hev me fan - ga. Aa læ - ra av Grimen er faar - legt spel.

cresc.

Ess: D D^{9-7}_5 S^{6-5}_4 D^{7-9}_5 D^{7-9}_5 S^{7-6-7}_5 D^{5-4-3}_4 D^{7-9}_3 $\text{D}^{13-12-9-13-12}_7$

F: S^{6-5}_4 S^{6-5}_5 T₅ D^{7-9}_5 (D⁷) [S]

Fess: D^{7-9}_5 T D⁷⁻⁹ 5>

1-2 Allegretto

mf

2. Han

pp

vc.

Ess: D₇ S⁶₅ D₇ S⁶₅ D₇ T₃ D⁷⁻¹³ T D₇

S^{6-5}_5 (med kromatiske dreie og gjennomgangssakko)

Orgelpkt. på kvinten

pp

Fossegrimen (Verk 62), *Auds sang* (nr. 7), *uttog*

som instrumentalt forspill til sangen (t. 1–2). Her benytter Halvorsen den mørke varianttonearten *ess-moll*. Harmonikken er mye mer urolig og har hyppigere akkordskifter enn ellers i sangen, trolig fordi teksten refererer til Torgeirs skjebnesvangre feiltrinn, å ha lært en slått ved å lytte til Fossegrimen. *Ess-moll*-akkorden videreføres på andre taktslag til vekseldominanten *F-dur* med tillagt liten septim (etter hvert også liten none), men denne omtolkes til å bli «italiensk» alterert dominant i *E-dur*. *E-dur*-akkorden som følger i begynnelsen av siste takt, er likevel relativt nært beslektet med hovedtonearten *Ess-dur*, da den er notert *Fess-dur* og i det videre forløpet behandles som *E-durs* napolitanske subdomi-

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)

nant. Avslutningsfrasen munner ut på dominantplanet, krydret av den for Halvorsen svært typiske bruken av forstørret treklang med tilføyd liten septim.

Som mellomspill mellom de tre strofene i «Auds sang» (t.13–16) benytter Halvorsen t.49–54 fra nr.1 som «ledemotiv» for å minne om Fossegrimens dulgte nærvær. Eksemplet (→ forrige side) gjengir også sangens etterspill, der Fossekallen luller Aud inn i en drømmesøvn samtidig som «hauggjenter hoppar fram og stiller seg opp til dans framfyre Aud» (Eldegard:39). Fioliner og bratsjer føres i stor grad på fauxbourdonvis i parallelle sekstakkorder, i t.18 og 20 med pikante, kromatiske dreie- og gjennomgangstoner i alle de tre stemmene.

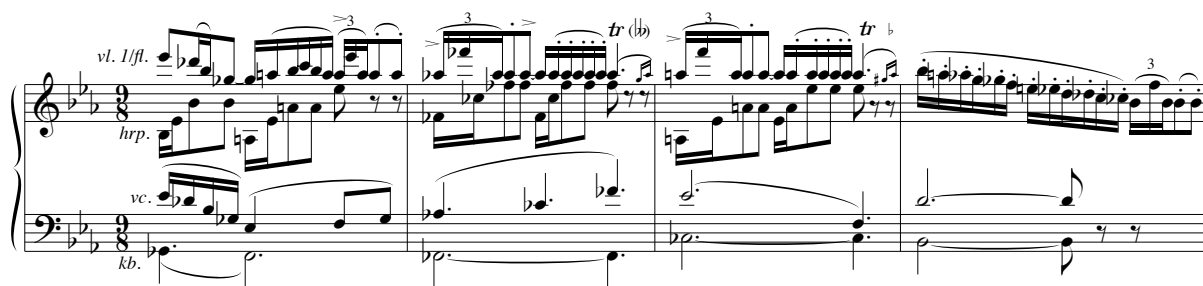
Gjennom hele etterspillet spiller celloene et dominantisk orgelpunkt med det rytmiske motivet $\begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \\ \hline \end{array}$ som forbereder og leder direkte over til harpe-

Fossegrimen (Verk 62), Huldremøyarnes dans (nr. 8), t. 19–23, partitur

8. Huldremøyarnes dans

akkompagnementet i det følgende ballettnummeret i $\frac{9}{8}$ -takt, «Huldremøyarnes dans» (nr. 8, $\rightarrow \text{♪♪}$), der huldrene danser for Aud mens hun drømmer. Etter en stund kommer Torgeir og hører Aud snakke om sine følelser for ham, først i søvne (under innflytelse av Fossekallen), til slutt i våken tilstand (Eldegard:40–42). Formalt følger «Huldremøyarnes dans» et ABA'-skjema med et kort forspill samt en coda basert på B, og for å understreke forbindelsen til Auds drømmeverden, er A-temaet utformet som et kontrapunkt til «Auds sang». Dette ser vi tydelig i noteeksempelet forrige side, som gjengir t.19 ff. (A'-delen). Her spiller førstefioliner og lyse treblåsere A-temaet i $\frac{9}{8}$ -takt samtidig som celloer, horn og engelsk horn spiller «Auds sang» i $\frac{3}{4}$ -takt.

Begynnelsen av A-temaet viser et tydelig rytmisk slektskap med åpningsmotivet i nr. 1, men ellers har vi foretatt et stort stilistisk sprang fra Fossegrimens ville springar-imitasjon med sin til tider svært kompakte musikalske faktur, en kontrast som er spesielt tydelig i orkestersuiten, der Huldremøyarnes dans følger direkte etter innledningssatsen. I den florlette instrumentasjonen, som framhever lyse treblåsere og harpe, mens messinggruppa er redusert til to horn og de fleste strykerne spiller *divisi*, viser Halvorsen seg fra en helt annen side. Satsen er et av Halvorsen mange delikate ballettnummer i fransk stil, etter mønster av ballett musikk av komponister som Delibes, Bizet eller Tsjajkovskij. Harmonikken fra «Auds sang» er beholdt i «Huldremøyarnes dans», men de mest pikante detaljene framheves. I t.28–30, som tilsvarer siste takt i «Auds sang», understreker Halvorsen således utsvinget til E-dur / Fess-dur ved å la hver enkelt av akkordene fra t. 12 i «Auds sang» bli liggende en hel takt:



Fossegrimmen (Verk 62), Huldremøyarnes dans (nr. 8), t. 27–30, uttog

Forspillet til 2. akt, nr. 9, er en «Bruremarsch» for hardingfele og orkester. Det inngår også som 3. sats av orkestersuiten. Bruremarsj-sjangeren er i motsetning til f.eks. hallinger og springarer ikke dansemusikk, men ble spilt i forbindelse med bryllupsseremoniene, der den «angir takten når brurefølget er på kirkevei, eller markerer åretakene i brurebåten» (Aksdal og Nyhus:190). Når Halvorsen bruker en bruremarsj som innledning til 2. akt av *Fossegrimmen*, er den kanskje ment å skildre bryllupsseremonien som har gått forut for bryllupsfesten i akten. Han

var meget begeistret for sjangeren, og 25. november 1901, mens han daglig noterte ned slåtter under Knut Dahles opphold i Kristiania, skrev han til Grieg at de «prægtige brudemarscher er til at spise op».

Bruremarsjene representerer gjennomgående et nyere sjikt av folkemusikk enn de eldste slåttetyperne, noe som bl.a. viser seg i mer regelmessige formskjemaer og utstrakt bruk av treklangsbyrtinger i melodikken. Mange bruremarsjer kan føres tilbake til regimentsmusikk fra slutten av 1700-tallet og et stykke inn på 1800-tallet. De er med andre ord eksempler på at importert musikk ble omformet i lokal tradisjon. Halvorsens bruremarsj kan sies å representere et nytt trinn i denne omformingskjeden, fra folkemusikk tilbake til notert og arrangert musikk. Som grunnlag for bruremarsjen i *Fossegrimen* benyttet han nemlig en brudeslått fra Valdres, slik han fikk den forespilt av sin gamle kjenning fra Vestmannalagets kappleik i Bergen 1897, Olav Moe (→s. 351). Moe har opplyst at brudemarsjen var «ein slått etter Ulrik Jensestuen», og at Halvorsen fikk slåtten av ham «på Fagernes i 1903 el. 1904» (OM til ABj 24/9 1959), men vi har ingen opplysninger som skulle tilsi at Halvorsen passerte eller oppholdt seg på Fagernes i løpet av disse årene. Om han noen gang kom tilbake til Valdres etter ungdommens fisketurer med svogeren Christian (→s. 84), ville det trolig skjedd i forbindelse med hans sommeropphold i Ådalen 1900 eller 1901 (→kronologi). Det er likevel lite sannsynlig at han skrev ned noe som helst etter Moe før møtet med Knut Dahle, for etter å ha fullført nedtegningen av Dahle-slåttene, skrev Halvorsen til Grieg 3. desember 1901: «Jeg skulde jo ha' fat i Sjur Helgeland, Ole [Olav] Moe og alle de andre, siden jeg nu har begyndt på dette.» Det vi vet sikkert, er at Moe deltok på en kappleik på Norsk Folkemuseum på Bygdøy ved Kristiania 12. juni 1904, og at han som én av fire vinnere opptrådte dagen etter på en tilhørende «historisk konsert» samme sted (UMU:36, 13/6 1904). Det er derfor mest nærliggende å gå ut fra at det var ved denne anledningen Halvorsen oppsøkte Moe for å skrive ned slåtter, noe som også stemmer tidsmessig overens med hans daværende forberedelser til å komponere musikken til *Fossegrimen*.

Det har ikke vært mulig å etterspore noen bestemt «original» til bruremarsjen i *Fossegrimen* verken i det notematerialet som er nedtegnet etter Ulrik Jensestuen (Ramsten), eller blant tilgjengelige nedtegninger og lydbåndinnspillinger av bruremarsjer fra Valdres i Norsk folkemusikksamling. Moe har selv omtalt den som «den gamle brudeslått frå Valdres ... som Johan Halvorsen hadde fått hjå meg og skrive brudeslåttan [i] 'Fossegrimen' etter» (Moe 1969:14), noe som kan tyde på at Halvorsen stilte seg relativt fritt. Vi må uansett ha klart for oss at forskjellige varianter av samme motiviske materiale kan finnes igjen som «gjengangere» i svært mange av de norske bruremarsjene; som Magne Myhren ganske treffende

Formskjema for Bruremarsch i Fossegrimen

Hoveddel

Tema: Forsp. **A** **B** o.l. **A'** **C**

Motiv: d1/d2 a1 a2 b1 b2 b1' d1/d2a1 a2' c

Metrisk forskyving: —————

Taktnr.: 2 4 6 8 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30 34

Toneart: D A D G D A D

Hardingfele med: —————

Hallingpreg: — — — — —

Midtparti/«Trio»

D **E** **D'** **E rep.** **D' rep.** D.S.

d1' d2 d3 e d1'' e' d1' d2 d3 e d1'' e' d1' d2 d3 D.S.

38 42 44 46 48 50 52 54 58 60 62 (=2. hus)

G C D G e giss e G C D G e giss e G C D G

(Hardingfele ikke med)

Hallingpreg: — — — — —

Hoveddel da capo **Coda**

F.s. **A** **B** o.l. **A'** **C** **A''**

d1/d2 a1 a2 b1 b2 b1' d1/d2a1 a2' c a1/d1 d1/d2


2 4 6 8 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30 34 63 64 68 73

D A D G D A D A D

Hardf.: —————

Hallingpreg: — — — — —

spissformulerte det, «dei er like alle i hop!» (MM til ØD). Om enkelte elementer i bruremarsjen fra *Fossegrimen* kan synes å ha klare tematiske forbindelser til én bestemt folkemusikk-bruremarsj, betyr det derfor ikke nødvendigvis at Halvorsen har brukt akkurat den slåttene som grunnlag. Således kan begynnelsen av A-temaet (t. 4) minne om åpningsmotivet i den tredje av de slåttene han transkriberte etter Knut Dahle, mens han i fortsettelsen benytter motivvendinger som kan finnes i andre slårter.

Som det går fram av formskjemaet over, har Halvorsen gitt bruremarsjen en tradisjonell tredelt oppbygging: Marsj–trio–marsj *da capo*. Hoveddelen bygger på tre temaer, A, B og C, mens midtpartiet er bygd opp av av to temaer, D og E. Av disse omfattes A, B og E av noteeksemplene på de neste to sidene, mens C- og D-temaene er gjengitt i verklista (→ ). Mellom flere av temaene er det klare motiviske forbindelser: Både forspillet til A (t. 1–3 og 20–22) og codaen bygger på materiale fra D, som dermed rammer inn hele marsjen. Vi kan likeens merke oss at motivene b2 (t. 16 f.) og d2 (t. 42 f.) begge er basert på en rytmisk punktert figur som hyppig opptrer i fraseavslutninger i norske bruremarsjer, så også i A- og D-temaene her (t. 3, 5, 7, 9 etc. og t. 39).

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)

Allegretto marziale
vl. 1

hardingfele *mf*

br. *mf*

dim. *pp*

vl. 1 solo

vl. 2

t. 6

mp

t. 10

più animato

str. *p*

trbl. *tr.* *hf.* *mf*

vl. 2/br. *vc.* *pp*

tr. *p*

kb. pizz.

t. 14

trbl. *str.* *3* *hf.* *tr.* *str./trbl.* *3* *mp*

f *am Frosch* *p*

t. 18

largamente

cresc. *poco rit.*

Fossegrimen (Verk 62), Bruremarsch (nr. 9), uttog, t. 1–21

Det er noe ærverdig, høytidsstemt over de aller fleste norske bruremarsjer. Med sine skridende rytmer har de imidlertid ofte et litt monotont preg, og var det noe Halvorsen ikke hadde sansen for, var det nettopp monoton musikk, enten det var snakk om folkemusikk (JH til EG 25/11, → s. 397 og 31/11 1901, → s. 542) eller kunstmusikk (JH til AH 17/7 1896, → s. 387). For å unngå dette i bruremarsjen bryter Halvorsen flere steder det skridende preget ved hjelp av innskutte, friske hallingrytmer (motivene *a2*, *b1*, *d3* og *e*) som umulig kan ha vært med i den originale bruremarsjen fra Valdres.* Grunnpulsen er hele tida den samme, men hal-

9. Bruremarsch

The musical score for '9. Bruremarsch' from Fossegrimen, measures 46-55, is presented in three systems. The first system (measures 46-48) features a piano (p) and a violin (vl.) part. The piano part includes various dynamics like *ff*, *f*, *p*, and *pp*, and articulations like trills (*tr*), accents (*>*), and slurs. The violin part includes dynamics like *ff*, *f*, *p*, and articulations like trills (*tr*), accents (*>*), and slurs. The second system (measures 49-51) continues the piano and violin parts, with the piano part including dynamics like *f*, *pp*, and *pizz.*, and the violin part including dynamics like *f*, *pp*, and *pizz.*. The third system (measures 52-55) features a piano (p) and a violin (vl.) part, with the piano part including dynamics like *ff*, *ffz*, and *ff*, and the violin part including dynamics like *ff*, *ffz*, and *ff*. The tempo changes from 'a tempo' to 'più lento' at measure 52.

Fossegrimen (Verk 62), *Bruremarsch* (nr. 9), uttog, t. 46–55

ling-innskuddene kan sies å gå i dobbelt tempo på grunn av for- og etterslagsunderdeling av hvert hovedslag, et stiltrekk vi også ellers ofte støter på i Halvorsens musikk (→ s. 347 og 399). I formskjemaet er avsnittene med hallingpreg avmerket nederst. Ikke bare gjennom tempodobblingene, men også ved hyppig å vektlegge de normalt ubetonte andre og fjerde taktslagene bidrar Halvorsen til å gjøre bruremarsjen spennende å lytte til. Slike metriske forskyvinger faller ofte, men ikke alltid sammen med skiftningene mellom bruremarsj- og halling-rytmer. Aller tydeligst er dette i *più lento*-avsnittet fra t. 52 til 54, der opptakten til t. 52 tydelig føles som taktens ener (→ noteeksempel over). Den metriske forskyvingen understrekes her av at opptaktsmotivet d1 nå kommer som «opptakt» til 4. taktslag i t. 52, mens det i t. 53 igjen er plassert «regulært», som opptakt til D'-delen på første slag i neste takt. Det auditive inntrykket blir en $\frac{4}{4}$ -takt etterfulgt av en $\frac{5}{4}$ -takt. Avsnittet er for øvrig det eneste stedet i satsen der Halvorsen benytter

* Til CD-en *Ulrik. Musikken etter Aurdals-spelemannen Ulrik i Jensestogun* (HCD 7075) har Håkon Asheim rekonstruert bruremarsjen fra *Fossegrimen* tilbake til slik den kan ha vært spilt i Valdres. Han har eliminert hele B-partiet og tilbakeført t. 10 f. til bruremarsjrytme.

halling- og bruremarsjrytmer samtidig. Liknende metriske forskyvinger er viktige karakteristika i delene B og E, dvs. de indre kontrastpartiene i hoveddelen og midtpartiet. I formskjemaet over er de angitt med en pil mot venstre (\leftarrow) hver gang det «tunge» taktslaget forskyves til fireren i forrige takt og en pil mot høyre (\rightarrow) når det tunge taktslaget forskyves tilbake til eneren. For øvrig kan metriske forskyvinger ofte påtreffes også i bruremarsjer i norsk folkemusikktradisjon, akkurat som i vestlandsspringaren, noe vi har vært inne på under gjennomgangen av «Norsk dans nr. 1» (\rightarrow s. 397).

I tillegg til de rytmisk-metriske kontrastene skaper Halvorsen klanglig kontrast mellom partier der hardingfela medvirker (A, C samt enkelte innskudd i begynnelsen av B) og rene orkesterpartier (resten av B samt hele midtpartiet). Akkurat som i innledningssatsen domineres hardingfelepartiene av harmonikk basert på dobbelbordun, mens modulasjoner stort sett henlegges til de rene orkesterpartiene. Men i motsetning til innledningen er denne satsen er bygd opp i en typisk rekkeform, der temaer avløser hverandre og enhet oppnås mellom bruk av beslektete motiver i de ulike delene. Gjennomføringsaktige trekk finner vi bare i de korte, «indre kontrastdelene» B og E, og bare til en viss grad. Ellers kan vi merke oss hvordan Halvorsen i begynnelsen av E-delen (t.46 og 48) bruker karakteristiske brokker fra harmonisk e-mollskala (evt. h frygisk med picardisk ters, \rightarrow s. 562), noe som skaper avveksling i form av eksotisk koloritt i et ellers heilnorsk tonespråk (\rightarrow noteeksempel forrige side).

Når bruremarsjen er spilt til ende og teppet går opp for *Fossegrimens* 2. akt, befinner vi oss midt i bryllupsfeiringen på kaksegården. Torgeir har takket nei til å være bryllupets spellemann og har allerede begitt seg inn mot hovedstaden for å dra utenlands. Under misbilligende tilrop fra bryllupsgjestene er det i stedet «en undermåls spillemann» som framfører en «Springdands» (nr. 9 $\frac{1}{2}$) på hardingfele. Springdansen, som antakelig er komponert av Halvorsen selv, er ikke spesielt rikt ornamentert, kanskje for å understreke spellemannens dårlige kvalitet? For øvrig preges den sterkt av «symmetrisk tredelt takt, harmonisk tonalitet med en overvekt på dur, mye trioler og en symmetrisk formoppbygging med 8 + 8 takter», stilelementer som plasserer den mye nærmere det nyere runddansrepertoaret enn den egentlige Telemarksspringaren (Aksdal og Nyhus:135; kriteriene er mer utførlig beskrevet i Bakka, Aksdal og Flem:96 f.). Som vi flere ganger har vært inne på, hadde Halvorsen store problemer med trenge inn i Telemarksspringarens særegne, ujevne takt, så han gjorde utvilsomt klokt i å komponere sin «Springdands» som en enklere runddans. I klaveruttoget er springdansen forsynt med en enkel harmonisering etter mønster av slåttene i Lindemans samlinger, men manuskriptet foreskriver bare hardingfele-solo (evt. solofiolin) på scenen:

9 1/2. Springdands



Fossegrimen (Verk 62), Springdands, nr. 9¹/₂, kopi av manuskript

I begynnelsen av det neste musikknummeret, «Kjokemeistarens vise» (nr. 10), er besetningen foruten den syngende Kjokemeisteren hardingfele, solo-fiolin og en

I gangartempo

hf. solo
p
vl. I solo
p

f No ret-ter av her-leg-ste

obo (bukkehorn)
fz
mf

slag på bordi er sette For brudlaupet stende i dag hjå kaksen, den rette. Guds

hf. solo
fz
vl. I solo

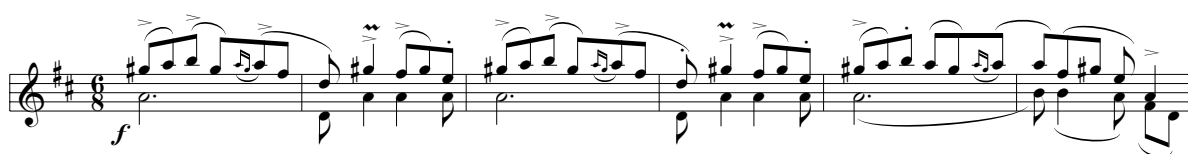
gå - ver dei strå - la og gli-ma: No lyt me til mat-stova sti-ma!

tutti str. p
hf. solo
p
vl. I solo
fz

Fossegrimen (Verk 62), Kjokemeistarens vise (nr. 10), t. 1–22, uttog

obo som ifølge påskrift i notene skal imitere bukkehorn. Instrumentene er plassert oppe på scenen, men strykerne i orkesteret kommer inn i sangens andre halvdel. Som de andre sangnumrene i *Fossegrimen* har Kjøkemeistarens vise en storfisk form og en regelmessig, periodisk melodi i fire klart atskilte 4-taktsfraser.

I motsetning til de andre sangene er Kjøkemeistarens vise klart inspirert av slåttemusikk. Sangen går i $\frac{6}{8}$ -gangar-tempo, og til å begynne med er tonearten gjennomført lydisk, i tråd med de observasjoner han hadde gjort da han skrev ned slåttene etter Dahle (JH til EG $\frac{3}{12}$ 1901, → s. 559). Begynnelsesmotivet, som i tillegg til i sangstemmen opptrer som «motto» i for- og mellomspillet, er et direkte «lån» fra den sjette Dahle-slått, en gangar etter Myllarguten:



De første taktene av Slått nr. 6, «Gangar (efter Møllarguten)»

I første halvpart synger Kjøkemeisteren uten akkompagnement, mens ensemblet på scenen benytter gangarmotivet til å binde sammen frasene hans. Om den motiviske innflytelsen fra folkemusikken er sterk, får sangen likevel snart et mer stilisert preg, med funksjonsharmonisk «korrekt» modulasjon til dominantplanet i 2. frase, harmonisering i strykeorkesteret fra 3. frase og en svært pompøs, nærmest nasjonalsang-messig avsluttende 4. frase.

Mot slutten av bryllupsmåltidet dukker Torgeir overraskende opp. Han har gjort vendereis fordi han ikke klarte å forsonse seg med tanken på å ha forlatt Aud, og motvillig blir han nå presset til å ta over som spellemann. Han begynner på en «Springar» (nr. 10 $\frac{1}{2}$), men stopper brått opp og vil gå da han ser Kaksen sørge for at en «passende» gutt byr opp Aud til dans (Eldegard:61 f.). Etter å ha fått et par drammer spiller han imidlertid springaren i sin helhet, «mykje villare enn fyrr» (Eldegard:64). I likhet med den andre spellemannens springdans fra begynnelsen av akten har Torgeirs springar et klart runddanspreg, men musikken er likevel mye rikere utarbeidet. Med energiske dobbeltgrep, punkteringer og utstrakt ornamentering etterlater den heller ingen tvil om at det nå er en dugelig spellemann som har tatt over (→ noteeksempel neste side).

Selv om også denne springaren etter alt å dømme er komponert av Halvorsen selv, har den i første og tredje takt klar motivisk forbindelse med en Sør-Østerdals-pols fra Lindemans store samling (L:3, se også Sandvik 1943:22 og 117 / 45). Halvorsen tok den ikke med i klaveruttolget fra *Fossegrimen*, men satte i stedet til et enkelt akkompagnement og brukte den som 4. sats, «Norwegisch», i *Kleine Tanz-Suite* for fiolin og piano (Verk 80), som ble gitt ut av Wilhelm Hansen



Fossegrimen (Verk 62), Springar, nr. 10¹/₂, kopi av manuskript

i 1907. Som vi skal komme tilbake til i kapittel 5.1, ble den virtuost anlagte triodelen dessuten instrumentert for fullt orkester og inkorporert i sluttpartiet i hans norske rapsodi nr. 2 fra 1920 (*Verk 126*).

Etter at springaren er danset ferdig, vil mennene ha en halling. Sme-Nils, som har beilet til bruden og plages av enorm sjalusi, vil nå kappdanse med kakse-sønnen og forlanger «sjølv 'Fanitullen'». Ifølge folketradisjonen stammer slåttan «Fanitullen» opprinnelig fra Djevelen, og det oppstår bestyrrelse blant bryllupsgjestene, ikke minst hos Torgeirs kristelige mor. Påvirket av enda mer alkohol lar Torgeir likevel alle hemninger fare og spiller opp Fanitullen, «ein daarande, eggjande slaatt..., meir og meir som i villske» (Eldegard:67). I likhet med bruremarsjen tar Halvorsens musikk til «Fanitullen» (nr. 11) utgangspunkt i autentisk folke-musikkmateriale som skal ha vært forespilt av Olav Moe, men ikke direkte fra den vidt utbredte hallingen «Fanitullen». I sine erindringer har Moe gjort rede for slåttan, som var blant dem han spilte for Norges nye kongepar på slottet i 1906:

Likeeins spela eg den slåttan som Halvorsen hadde bygt sin Fanitull-slått etter og som han tidlegare hadde fått hjå meg. Det er ein slått i sterk hallingdanstakt, eg hadde lært av Lars Fykerud, og som han kalla «Myllargutens meisterstykke», og skal vera ei skildring av snøstormen på fjellet. Om den slåttan har Myllargut-granskaren Rikard Berge seinare skrive, at «den slåttan har Myllaren aldri spela, i vissa ikkje i slik ei form,» og eg er nære på samd med Berge. Slåtteformi smakar meir av Fykerud-dåm enn av Myllargut-dåm (Moe 1969:14, se også OM til ABj 24/9 1959).

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)

Allegro con fuoco

t. 5

f

t. 9

fz

am Frosch

Fossegrimen (Verk 62), Fanitullen (nr. 11), 1. del, t. 5–12, hardingfele-stemme (notert slik den klinger)

t. 15

fz

t. 19

fz

Fossegrimen (Verk 62), Fanitullen (nr. 11), 2. del, t. 15–22, hardingfele-stemme (notert slik den klinger)

t. 23

fz

t. 27

1.

am Frosch

t. 31

2.

5

Fossegrimen (Verk 62), Fanitullen (nr. 11), 3. del, t. 23–34, hardingfele-stemme (notert slik den klinger)

t. 35

ff

t. 39

Fossegrimen (Verk 62), Fanitullen (nr. 11), 4. del, t. 35–42, hardingfele-stemme (notert slik den klinger)

På tross av Moes utsagn er det vanskelig å trekke noen forbindelse til Halvorsens «Fanitullen» fra Fykeruds «Myllargutens meisterstykke», som er tilgjengelig i diverse lydbåndopptak (NFS) og er et slags potpourri over eldre og egenkomponert slåttmateriale satt sammen av Fykerud selv (Berge:160 f.). Både dens springartakt og det motiviske materialet står fjernt fra «Fanitullen». Motivisk er det tvert imot åpenbart at deler av Halvorsens «Fanitullen» bygger på den kjente og vidt utbredte slått «Førnesbrunen», en $\frac{2}{4}$ -gangar (eller halling) som fins i utallige varianter. Den handler om den sagnomsuste hesten Førnesbrunen som etter Svartedauen på egen hånd fraktet de døde til kirken og endte sitt liv nettopp i en snøstorm på fjellet (Bjørndal og Alver:126). Av en eller annen grunn må Moe ha forvekslet de to slåttene.

Hvor mye av Halvorsens «Fanitullen» stammer fra Moe, og hvor mye har Halvorsen føyd til på egen hånd? Verken med navnet «Myllargutens meisterstykke», «Førnesbrunen» eller «Fanitullen» er det etterlatt noe lydbåndopptak av slått spilt av Moe, så noen direkte sammenlikning kan ikke gjøres. I realiteten er det vanskelig å påvise noen sikker motivisk forbindelse med kjent folke-musikkmateriale annet enn i det karakteristiske åpningsmotivet i den første av satsens fire hoveddeler (t. 5 ff., → noteeksempler forrige side). Motivet kan gjenfinnes i de aller fleste opptegninger av «Førnesbrunen» (NFH bd. 3, nr. 161a-), deriblant Scharts utgave fra 1865, som Halvorsen for lengst var fortrolig med da han komponerte Fanitullen (→ s. 330). Ser vi på stilistiske trekk, inneholder også andre hoveddel (t. 15 ff.) typiske halling-motiver som Moe kan ha spilt for Halvorsen. Satsens to siste hoveddeler vitner derimot mindre om norsk hardingfele-tradisjon. Med sine klare periodiske og funksjonsharmoniske oppbygginger er disse etter alt å dømme komponert av Halvorsen selv uten forelegg.

«Fanitullen» spilles til å begynne med av hardingfele solo, men etter hvert som dansen blir villere og villere, blir den forsterket av alle fiolinene i orkesteret: Fiolinene dobler stort sett hardingfelas motiver eller liggetoner, men de er inndelt i fire ulike grupper, noe Halvorsen utnytter til å skape klangmessig variasjon og mangfold, særlig ved hjelp av veksling mellom pizzicato og vanlig bueføring. Meget effektiv er også slutten av tredje hoveddel, der de forrykende 32-delskvintolene i t. 31–34 føres som fauxbourdon i parallelle sekstakkorder.

Under den ville hallingdansen i bryllupet i 2. akt blir Fanitullen brått avbrutt av kvinnes redselsfulle skrik når de ser Sme-Nils stikke kniven i strupen på kaksesonnen (Eldegard:69). I sin helhet brukes «Fanitullen» som forspill til 3. akt, og i orkestersuiten danner den en effektiv avslutning.

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)

Fossegrimen, Julekvæld i skogen (nr. 12), t. 1–8, partitur i C

Til resten av 3.akt, der hele handlingen utspiller seg inne i huset hos Kaksen, komponerte ikke Halvorsen annen musikk enn en kort koral for strykekvartett helt til slutt i akten (nr.11 $\frac{1}{2}$). Koralbruken må tolkes symbolsk, idet den etter en hel akt uten annen musikk enn forspillet kommer inn som et tegn på forsoning idet den steile Kaksen endelig bestemmer seg for å oppsøke Aud og ta henne til nåde.

Nr.12, forspill til 4.akt, har tittelen «Julekvæld i skogen» og er det eneste av de større orkesternumrene som ikke er tatt med i orkestersuiten. Som det går fram av noteeksemplet over, begynner satsen i pianissimo med paukevirvel, harpe, lange akkordtoner i dype strykere og et lyst klangteppe av fioliner som spiller tremolo *sul ponticello*. Igjen har vi å gjøre med en mystisk «naturklang-åpning» slik som i innledningssatsen (→ s. 555 f.), men nå kommer det ikke inn noen hardingfele med slåttetoner. I stedet får vi fra opptakt til t.7 et cantabile-tema i fløyter, klarinetter og bratsjer (→ noteeksempler over og på neste side).

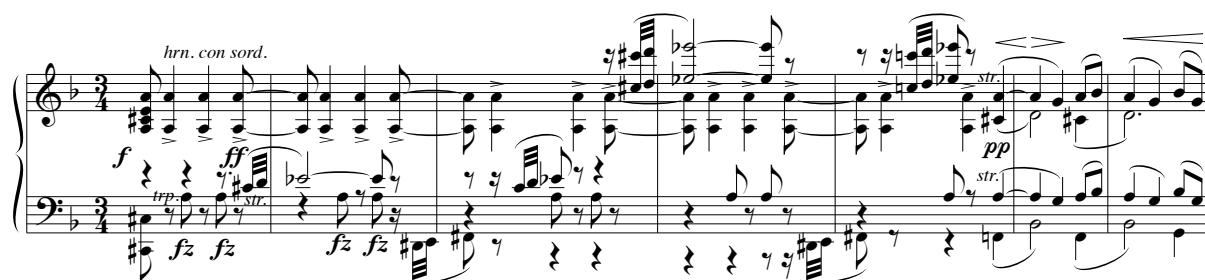
12. Julekvæld i skogen

Fossegrimen (Verk 62), Julekvæld i skogen (nr. 12), t. 9–16, partitur i C

Tonearten, F-dur, er ofte benyttet for å skildre lyse, pastorale stemninger. Temaet spilles til å begynne med helt neddempet, men inneholder en melodisk stigning som ender åpent i t. 14. Dette gir gode muligheter til temagjentakelse og viderespining. Mens melodien beveger seg diatonisk over et langt, tonikalsk orgelpunkt som bidrar til tonal stabilitet, føres mellomstemmene flere steder kromatisk. Dermed får satsen et litt sentimentalt preg, uten at det på noen måte kan sies å gjøre den mindre egnet til å beskrive julestemningen.

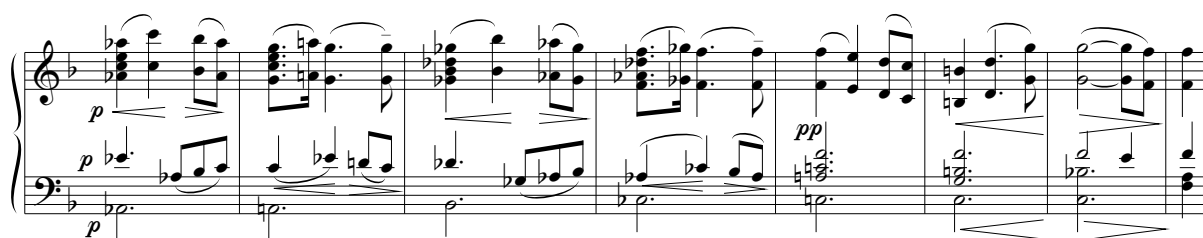
Fra t. 22 blir juleidyllen avbrutt av urolige synkoper i sordinerte horn fulgt av et kromatisk signalmotiv i unisone strykere fortissimo. Tritonusintervallet betones sterkt som samklang mellom strykere og horn i t. 23, og det inngår i en forminsket septimakkord som blir liggende som en spenningsfylt klangflate gjennom fire takter. I oppbyggingen av satsen, som formalt følger et ABA'-skjema, innleder disse taktene en dramatisk kontrastdel (B). Det er nærliggende å tolke den som forvarsel om handlingen i begynnelsen av akten, der øvrigheten jager den rømte morderen Sme-Nils gjennom skogen:

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)



Fossegrimen (Verk 62), Julekvæld i skogen (nr. 12), t. 22–28, uttog

Etter midtpartiet vender innledningstemaet tilbake i Ass-dur i t.39. Først etter åtte takter flytter Halvorsen det tonale senteret tilbake til F-dur, noe som gjøres ved hjelp av utpreget seinromantiske virkemidler:



Fossegrimen (Verk 62), Julekvæld i skogen (nr. 12), t. 47–54, uttog

Ytterstemmene føres i halvtoneskritt, diskanten ned og bassen opp, mens mellomstemmene blir liggende på tonene *c* og *ess*. Dermed videreføres Ass-dur-akkorden til en forminsket treklang fra *a* med tillagt liten septim (evt. c-moll med tillagt sekst i bassen) i t.48, en forbindelse som vanskelig kan analyseres med funksjonsharmoniske begreper. Vi måtte i så fall betegne akkorden som veksel-dominantens forkortete dominantnoneakkord, men videreføringen taler mot en slik tolking. Forbindelsen kan snarere forklares substansharmonisk som en grunntonespaltning: Grunntonen *ass* videreføres i halvtoneskritt både opp og ned, mens resten av akkordtonene er felles i akkordene. Den kromatiske motbevegelsen mellom ytterstemmene videreføres til t.49 og resulterer i en Gess-durakkord i første omvendning. Også denne forbindelsen kan beskrives substansharmonisk, da alle Gess-durs akkordtoner nådd med halvtoneskritt fra toner i forrige akkord. Videre til t.51 er forbindelsene likeens i stor grad basert på substansaffinitet, men her vil en tradisjonell funksjonsanalyse med F-dur som toneart være like dekkende: Gess-durakkorden i t.49 er napolitansk subdominant, og basstonen *ess* i t.50 omtolkes enharmonisk til *b*, tersen i en «tysk» alterert veksel-dominant som oppskriftsmessig videreføres til en dominant med kvartsektforholdning i t.51.

Nr.13 er en «Salme», som synges av to barn som har gått seg vill i skogen (Eldegard:107). De blir bønnhørt ved at den rømte straff-fangen Sme-Nils dukker opp og viser de skrekkslagne barna riktig veg hjem. I manuskriptet er salmen

12. Julekvæld i skogen

akkompagnert av strykere i tradisjonell 4-stemmig koralsats, men Halvorsen har likevel skrevet inn at den «bør synges uten ledsagelse».

Det neste nummeret, som ved en inkurie også har blitt tildelt nr.13 i manuskriptet, tilsvarer 4.sats av orkestersuiten, «Melodrama og Auds sang». Det innledende, meget dramatiske melodramaet skal skildre Torgeirs marerittfylte hjemtur gjennom skogen. En massiv klang bygges gradvis opp gjennom bruk av tremolo i strykernes lave leie. Harmonikken er til å begynne med basert på en forminsket treklang tillagt liten septim i bassen. Etter åtte takter er det som om de onde maktene setter inn for fullt med et tritonus-motiv som spilles av blåsere i stretto-imitasjon. Samme prosedyre gjentas fra t.13, nå over en forminsket septimakkord:

Fossegrimen (Verk 62), Melodrama og Auds Sang (nr. 13), t. 1–24, uttog

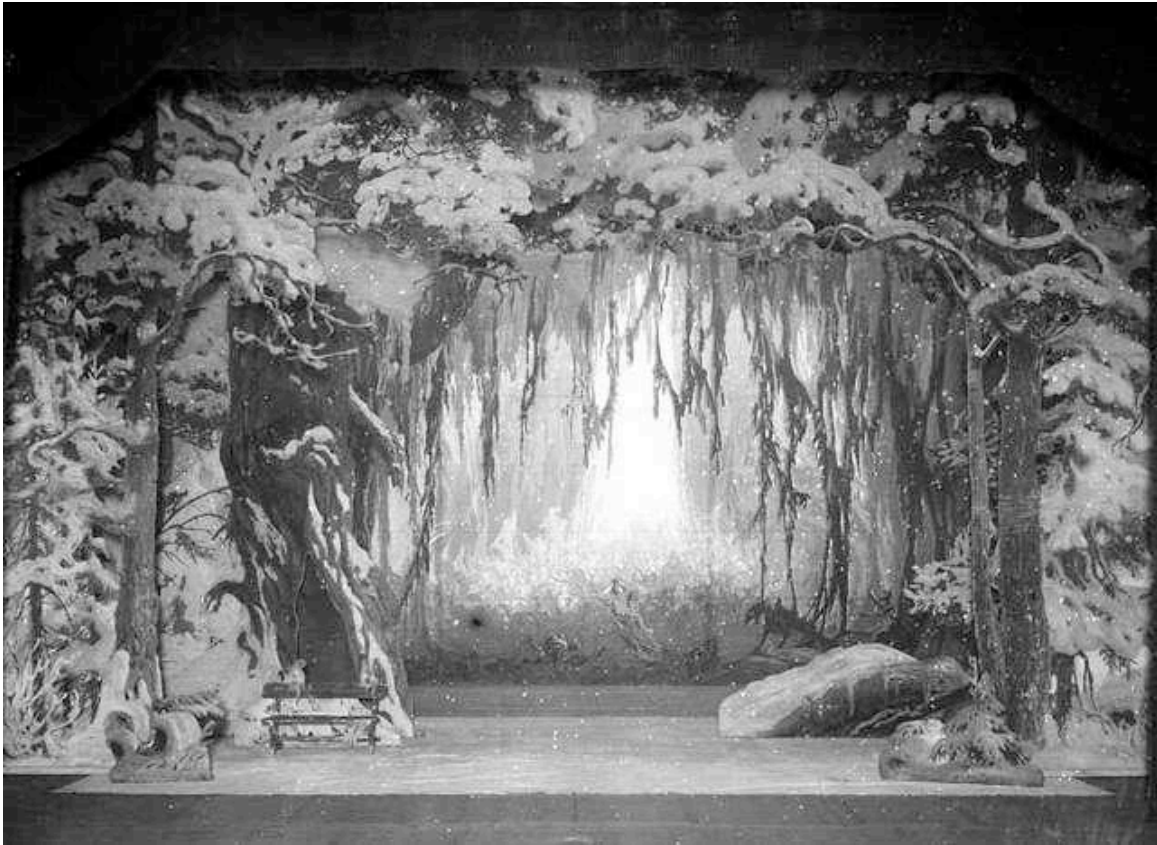
Tilsvarende virkemidler bygges videre ut med en voldsom crescendo fram til t.45. Her angir klaveruttoget at «Trollverdenen viser seg for Torgeir i en vision,» noe Halvorsen framhever ved nok en gang å benytte hovedmotivet fra den malende innledningssatsen:

Fossegrimen (Verk 62), Melodrama og Auds Sang (nr. 13), t. 45–52, uttog

Etter noen takter med disse ville rytmene forsvinner visjonen, akkordene tynnes gradvis ut og bare tritonus-motivet minner om de underjordiskes verden. Et kort mellomspill følger, og en sammenlikning med det utgitte klaveruttoget viser at

Halvorsen omarbeidet dette fullstendig under utarbeidelsen av orkestersuiten. Suitens t.78–90 inneholder en kort cello-solo med tritonusmotivet i augmentasjon, etterfulgt av et tillempet sitat av de siste seks taktene av strykernes fauxbourdon-etterspill fra nr.7 (→ s. 570). På samme sted var det opprinnelig en uttrykksfull fiolinsolo på ti takter som i det renskrevne orkestermanuskriptet ble kalt «Overgangsmusik til siste avdeling», omnummerert til «12¹₂» og plassert som innledning til «Melodrama og Auds sang». At Halvorsen seinere har skrevet inn «Kan utelates» med blyant, reflekterer at partiet blir stående litt løsrevet i sin nye sammenheng. 16-delsfigurer mot slutten avslører at det er konsipert som innledning til t.91 ff. i nr.13, der vi får en instrumental versjon av Auds sang med en liknende type 16-delsfigurer i førstefiolinene. Sangen siteres åpenbart symbolsk, ettersom det er Torgeirs tanke på den ventende Aud som bryter trolldommen og får ham fri fra ishallen:

Fossegrimen (Verk 62), Melodrama og Auds Sang (nr. 13), t. 91–110, uttog



Jens Wangs scenografi til Fossegrymens 4. akt fotografert av Anders Beer Wilse 1907

(Norsk Folkemuseum, tilvekstnr NF.WB 01772, tilgjengelig i «Galleri NOR» på <http://www.nb.no/nationaltheatret>)

Auds sang er nå kraftig utvidet i forhold til i nr. 7 (→ sml. noteeksempel s. 569): De to siste taktene av Auds strofe erstattes i orkesterversjonens t. 99 ff. av et åtte takter langt avsnitt som innledes med en dobbelt skuffende kadens til Cess-dur (notert H-dur). I t. 103 foretar Halvorsen et mediantrykk tilbake til Ess-dur, og det følger en fire takter lang crescendo med dominantisk orgelpunkt som sammen med melodiens stigende kromatiske linje bygger opp spenningen fram til Auds sang kommer inn igjen i t. 107, nå nærmest som en apoteose, i fullt orkester. Nummeret avsluttes med en coda som delvis benytter samme musikalske materiale som H-dur-innskuddet i t. 97 ff.

Etter at trollspélet har fått en lykkelig slutt, følger som seg hør og bør en stor musikalsk «Finale» (nr. 14). I Halvorsens manuskript er denne etterlatt i to ulike versjoner som begge bygger på temaer fra innledningssatsen (nr. 1).

Den opprinnelige finalen, som ifølge Halvorsens inntegning «blev strøket av praktiske grunde ved opførelsen på Nationaltheatret», er til å begynne med bygd opp i tråd med de første 28 taktene i nr. 1. Den eneste forskjellen er at lengden på naturklangflaten er redusert til åtte takter, og at A-temaet som kommer inn i t. 9, ikke spilles av en hardingfelesolist, men av samtlige førstefioliner, tilsvarende tutti-partiet i t. 64–80 i 1. sats. Der ledet dette over til B-temaet på subdominant-

4.4 Nytt møte med norsk hardingfelemusikk – Fossegrimen (Verk 62)

Bl. kor

1. Si - ge - rens dag for trol - li er run - nen. Ot - te - full ferd si bann - ly - sing
2. Gje vas - te gut for hei - men er vun - nen, sæ - la for oss som sorg - sa - me

Orkester
(uttog)

ff *simile*

fekk. gjekk. Troll - hei - men hel - sar i jub - lan - de kor.

Tor - geir, vår meis - ter, den bes - te på jord. Tor - geir, vår

ff

meis - ter, den bes - te på jord!

tr *mf cresc.* *ff*

Fossegrimen (Verk 62), Finale, nr. 14 (opprinnelig versjon), t. 28–53, uttog etter Halvorsens manuskript

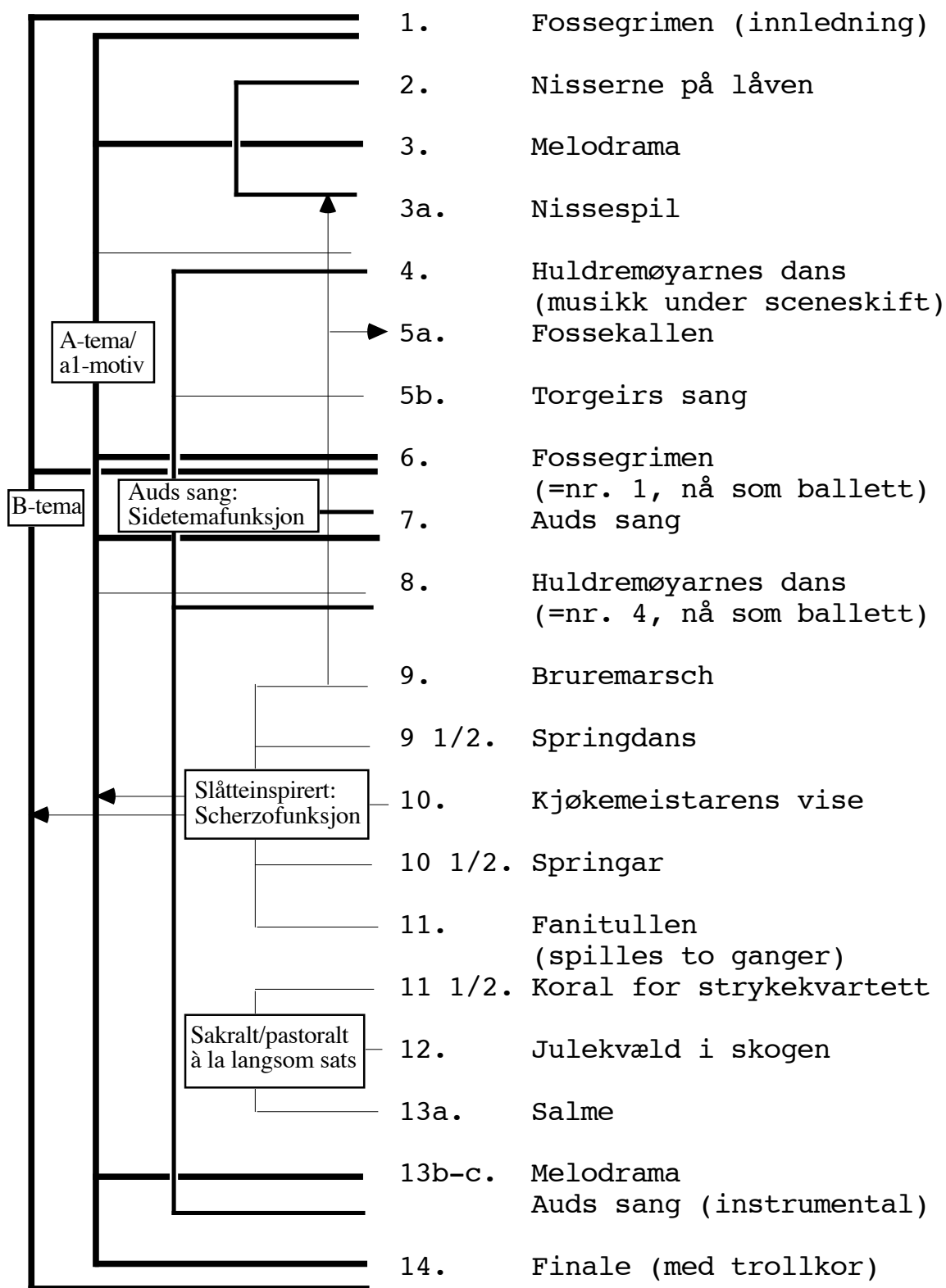
planet i t.80–83, men nå, i finalens t.24–27, følger overgangen til B-temaet med en liten modulasjon til dominanten E-dur før det hele ledes tilbake til A-dur i t. 28. Her følger B-temaet på tonikaplanet, akkurat som i reisen i en sonatesatsform (→ noteeksempel forrige side). Mens temaet ble lite behandlet i innledningssatsen, får det nå – på typisk finalevis – en grandios viderespining med crescendo ikke bare i orkesteret, men også i et triumferende «troll-kor» som gleder seg over at «Gjævaste gut for heimen er vunnen». B-temaet var i innledningssatsen spaltet i to komponenter: treblåsernes «sidetema» mot hardingfelas imitasjon av slåtttemotiver (→ s. 560). Nå settes det inn enda et nytt element ved at trollkoret bringer akkorder som forsterker klangen dynamisk. Triumferende sopraner ender opp på en lang, utholdt tostrøken *a* (bare begynnelsen er tatt med i noteeksemplet forrige side). Dermed kan finalen paradoksalt nok sies å fungere som de underjordiskes apoteose! De mystiske naturkreftene rammer ikke bare inn hele trollspélet, men det er også de som får det siste, avgjørende ordet både tekstlig, scenisk og musikalsk.

Den alternative finalen, som ble brukt ved Nationaltheatrets oppførelser av *Fossegrimen*, er meget kort og bærer fra Halvorsens side sterkt preg av å være en nødløsning. Koret er utelatt, og satsen er instrumentert kun for strykere. Bortsett fra detaljer i utarbeidelsen av akkompagnementet er musikken identisk med t.17–40 i nr.1 med tilføyelse av en liten coda. Med andre ord består denne finalevarianten bare av en kort, neddempet gjennomspilling av A-temaet fra innledningssatsen, mens B-temaet overhodet ikke benyttes. Dermed måtte Halvorsen gi avkall på den storslagne avslutningen han opprinnelig hadde tenkt seg, selv om han også her kan sies å slutte ringen med å sitere deler av det musikalske materialet fra åpningssatsen.

Musikken til Fossegrimen som helhet

Som vi har sett gjennom analysene av de ulike musikknumrene i *Fossegrimen*, er det bemerkelsesverdig hvor stor rolle Halvorsen lar A-temaet og framfor alt dets innledende *a*1-motiv spille gjennom hele dramaet. Som det går fram av oversikten på neste side, er motivet i større eller mindre grad til stede i sju av satsene (stiplet linje angir fjernere slektskap, som bruken av *a*1-rytmen i nr. 4/8, → s. 571). Dette bidrar til å skape ikke bare musikalsk, men også dramatisk enhet i verket, idet det kan anses som et slags motto eller «ledemotiv» knyttet til den symbolske Fossegrim-skikkelsen. Gjennom Halvorsens musikkbruk kan Fossegrimen, dramaets mystiske tittelfigur, dermed sies å være sterkt til stede i store deler av dramaet uten at han noen gang viser seg som en personifisert skikkelse.

Strukturell oppbygging og motivisk-tematiske forbindelser i musikken til *Fossegrimen* som helhet



Strukturelt er det mange forbindelser mellom de ulike satsene av musikken til *Fossegrimen*. Åpningssatsen og finalen danner en tydelig, ytre ramme om verket ved at finalen kan anses som reprisen i en sonatesats, hvis doble eksposisjon og gjennomføring er å finne i nr. 1 (repetert i nr. 6). Bruken av a1 undervegs kan sies å gi en del mellomliggende satser gjennomføringspreg i tillegg til motivets motto-tematiske funksjon. Symbolsk i forhold til handlingen i dramaet er likeens bruken av den lyriske «Auds sang». Sangens tema kan i større grad enn B-temaet sies å ha «sidetemakarakter», og som skissen viser, danner det en «indre innramming» av nr. 4–13. Innimellom rammeverket kommer to episoder som i likhet med A- og B-temaene er inspirert av slåtemusikk med bruk av hardingfele, først i nr. 2 og 3a (evt. også 5a), dernest i hele musikken til 2. akt (nr. 9–11). Med sine danserytmer ivaretar disse det tradisjonelle scherzo-elementet i større symfoniske verk. Musikken omfatter i nr. 11 1/2–13a dessuten et parti med musikk av religiøs eller pastoral karakter, slik vi ofte finner i en langsom sats i et symfonisk verk. Riktignok ble *Fossegrimen* først og fremst ble komponert som scenisk musikk, og musikkens vekslende karakter i de forskjellige scenene og aktene kan til en viss grad sies å ligge latent i Eldegards drama. Likevel vitner Halvorsens motivisk-tematiske disposisjon og karaktermessige variasjon om en verkkonsepsjon som langt på veg oppfyller de «radikale» romantikernes idealer for det ensatsige «symfonisk dikt», idealer som i det store og hele også gjelder i den flersatsige «programsymfoni»: Ambisjonen om den «store» form, utstrakt bruk av tematisk arbeid, prinsippet med vekslende karakter innen samme verk og ideen om en «talende musikk» (jf. Dahlhaus 1988:393 f.). Også i tidligere scenemusikk, framfor alt i *Gurre* og *Kongen*, hadde Halvorsen nærmet seg noen av disse idealene: I harmonikk og melodiutvikling ligger enkeltsatser som «Aftenlandskab» (*Verk 43 nr. 1*, → s. 519 ff.) og «Symfonisk intermezzo» (*Verk 52 nr. 4*, → s. 527 ff.) atskillig nærmere opp til Liszts og Wagners tonespråk enn noen av satsene i *Fossegrimen* gjør. Til gjengjeld var det først i *Fossegrimen* at Halvorsen til fulle maktet å forene en slik helhetlig, «organisk» verkkonsepsjon med prinsippet om vekslende karakter og et variert musikalsk uttrykk innad i verket. At han blant disse stilelementene inkorporerte norsk folkemusikk og tok hardingfele i bruk som solo-instrument med symfoniorkester, er derfor bare én av flere grunner til at *Fossegrimen* for alltid vil bli stående som et av de viktigste verk ikke bare i Halvorsens egen produksjon, men i norsk musikkhistorie overhodet.

4.5 Rike og arbeidssomme kapellmesterår 1905–11

Unionsoppløsning og krigsfrykt – Østerdølsmarschen og Christian Fredrik

I utgangspunktet var det naturlig at Halvorsen, som hadde tilbrakt til sammen nærmere fem år i Stockholm (→ kap. 1.3) og blant svekomaner i Helsingfors (→ kap. 2.1), hadde et heller ambivalent forhold til prosessen rundt unionsoppløsningen i 1905. Bare halvannet år tidligere hadde han vært gjestedirigent ved en stor konsert i Stockholms-operaen på «unionsdagen» 4. november 1903 (→ s. 521). Svenske unionstilhengere betraktet konserten som en storstilt manifestasjon: «Publiken var unionsvänlig och applåderade lifligt samtliga nummer,» skrev signaturen «A.D.» i *Dagen*, mens *Svenska Morgonbladet* poengterte hvordan utbyttet av konserten «ur rent brödrafolklig synpunkt blir ... av stor betydelse och visar bäst, hur nära 'bröderna' nu ändtligen kommit hvarandra, hur de börja mer och mer vilja förstå hvarandra, komma öfver til hvarandra.» For Halvorsen var det dels kulturutvekslingen, dels anledningen til å markere seg som dirigent i et større kulturelt sentrum som var viktig, og han hadde neppe tenkt over at han samtidig lot seg bruke i en storpolitisk markering. Etter sitt halvannet år lange opphold i den svenske hovedstaden 20 år tidligere snakket han ifølge et portrettintervju i *Svenska Dagbladet* svensk «nästan som en infödd» (*SvD* 4/11 1903). Som vi skal komme tilbake til i kapittel 4.7, skulle han seinere i livet vise seg som en aktiv forkjemper for skandinavismen. I et brev til Edvard Grieg skrev han 10. mars 1905:

Jeg kan ikke nægte for at også de politiske begivenheder har gjort stærkt indtryk på mig. Jeg tør dog ikke påstå at jeg er svært inde i politiken, men jeg havde dog tilegnet mig den opfatning, at det var bedre at få repareret hele unionskuden i bunden, end at få hængt på den en ny vimpel. Annie påstår forresten at jeg er en dårlig nordmand.

Etter Stortingets 7.juni-beslutning og Norges rungende nei til fortsatt union i folkeavstemning 13.august 1905 var det stor frykt for krig med Sverige helt fram til Karlstad-forhandlingene var over mot slutten av september. Kristianias musikk- og teaterpublikum hadde jevnt over annet enn kulturbegivenheter i tankene, men Nationalteatrets orkester fulgte opp stemningen med å gi flere symfoni- og folkekonserter med rent norsk program, deriblant hans egne «Salme paa Olavsdagen» (*Verk 54 nr. 3*, → s. 540) og «Rabnabryllup uti Kraakjalund» (*Verk 8*, → s. 230). I tillegg framførte han sine orkestreringer av Grieg- og Nordraak-komposisjoner (→ kronologi). Også gjennom korverket «Varde» (→ s. 336) og scenemusikken til stykker som *Tordenskjold* (→ s. 524 ff.) hadde

Halvorsen markert sin solide teft for å skrive nasjonalt samlende «krigsmusikk» som fenget og gjorde inntrykk. Forfatteren Vilhelm Krag, som to år seinere skulle bli hans nye sjef på Nationalteatret, var én av flere som hadde merket seg Halvorsens evner i denne retningen, for under pausen i Karlstad-forhandlingene skrev han i sin dagbok 9. september 1905: «Jeg er begyndt at skrive en krigssang. Saa gaar jeg til Halvorsen og faar ham til at lave en kampglad musik og til [Sigurd] Hals og faar ham til at trykke 20 000 eksemplarer, som vi uddeler blandt soldaterne» (sitert etter Ingebretsen:246f.).

Selv om det heldigvis ikke ble aktuelt for Krag å skrive noen ny krigssang, er det tydelig Halvorsen var blitt inspirert av den allmenne krigsstemningen. Kort etter komponerte han nemlig «Østerdølsmarschen» (*Verk* 71) til Ivar Mortensson-Egnunds kraftpatriotiske tekst fra 1883. Den ble uroppført av 65-års-jubilanten Thorvald Lammers ved en symfonikonsert i Nationalteatret 13. januar 1906. Ut fra konsertprogrammet virket det som det bare var snakk om et arrangement av den velkjente folkemelodien som Mortensson-Egnund hadde lansert sammen teksten (bl.a. kjent i arr. av Agathe Backer Grøndahl, op.43 II nr.15). Dermed gikk det de fleste hus forbi at Halvorsen hadde skrevet en helt ny komposisjon for sang og orkester, men suksessen var stor, og marsj-sangen måtte gis *da capo*. Av kritikerne berømmet Siewers «den brillante Østerdølsmarsch, der med det nye livligt farvede Orkesterakkompagnement taaler at stilles ved Siden af baade Orsamarschen og Bjørneborgernes» (*Mbl*). Johannes Haarklou roste den likeens for å være «instrumenteret ... morsomt» (*Dbh*), kanskje fordi han hadde misforstått konsertprogrammet og trodde det var Johan Selmer som stod bak? Edvard Grieg var bedre informert og skrev i sin dagbok etter generalprøven 13.januar: «Halvorsens 'Østerdølsmarsch' er en Træffer. Den kan ikke være bedre og vil tale for sig selv.» Ved neste oppførelse, 11.februar, hadde Halvorsen innsett at han trygt kunne stå oppført som komponist, og på det etterlatte manuskriptet har han skrevet inn «Kan opføres»! «At Du ikke vilde sætte Dit Navn på den straks, beviser hvorlidt Menneskerne kjender sig selv,» skrev Grieg til Halvorsen 8.september 1906, da han hadde hørt Lammers synge marsjen i Bergen. Betegnende nok la han til: «Den og *kun* Den kan tage det op med Ja vi elsker!»

Tonalt har «Østerdølsmarschen» et rastløst preg, idet hver av de fire identisk tonesatte strofene i løpet av bare 20 knappe marsjtakter beveger seg fra e-moll til G-dur og tilbake igjen tre ganger. De mange modulasjonene er utformet med enkle, men virkningsfulle harmoniske midler; framfor alt kan vi merke oss hvordan Halvorsen ved hjelp av en kromatisk fallende basslinje glir over fra e-moll til G-dur via en sitrende, forstørret treklang i andre takt av melodien (en tilsvarende

forbindelse brukte Halvorsen allerede i overgangen til sidetemaet i fiolinsuiten *Verke 5*, → s. 208). I fjerde takt ser vi hvordan tonaliteten beveger seg tilbake mot e-moll straks etter at G-dur er fastslått som ny tonika:



«Østerdølsmarsch», *Verke 71*, t. 8–11, uttog

I likhet med den før omtalte «Varde» (→ s. 336) har Halvorsen med «Østerdølsmarschen» tonesatt en tekst som maner til full mobilisering. Grieg må unektelig gis rett i at Halvorsen gjennom sin enkle, gjennomgående trinnvise melodikk i marsjrytme lyktes i å skape en nasjonalsang med sterk masseappell. «Til tross for at de enkleste midler er anvendt opnåes der ... intense virkninger,» påpekte David Monrad Johansen da både «Varde» og «Østerdølsmarschen» ble oppført på Halvorsens 65-årsdag i 1929, og han la til: «De er folkesanger i beste betydning og gav de skjønneste beviser for hvor Johan Halvorsens hjerte banker varmt for det land og det folk som han elsker» (*H*:555).

Sterk masseappell hadde også Nationaltheatrets storsatsing høsten 1905, som var et nytt, historisk folkeskuespill av *Tordenskjolds* forfatter, Jacob Breda Bull: *Christian Fredrik. Norges Konge*. Den politiske situasjonen gjorde naturligvis sitt til at folk strømmet til for å se stykket, som hadde premiere 1. oktober, rett etter at Karlstad-forhandlingene var avsluttet. De mange patriotiske replikkene ble møtt med stort bifall (Wiers-Jenssen 1924:178). At skuespillet ble sagt å mangle «indre kontinuitet i handling og ... dypere psykologisk forklaring av personernes karakter og utvikling» (Wiers-Jenssen 1924:176), ble kompensert av det ytre utstyret og den originalskrevne musikken, som var besørget av Halvorsen (*Verke 67*).

Mens handlingen i *Fossegrimen* var hentet fra det gamle norske bondesamfunnet og dets musikk, var det i hovedsak borgerskapet og det offisielle, representative Norge som stod i fokus i *Christian Fredrik*. I tråd med dette omfatter scene-musikken høytidelige hymner, nasjonalsanger og prosesjoner samt importerte danser som galoppade og lancers. Halvorsen viser seg fra sin mest inspirerte side i de små numrene, men kom tydeligvis i tidsnød under komponeringen, som ble utført i et enormt tempo og ikke var ferdig før 18. september.* Dette kan forklare hvorfor han nesten ikke skrev ny mellomaktsmusikk til *Christian Fredrik*. I stedet benyttet han instrumentalversjoner av to av skuespillets sanger (nr. 11/1 og 2/14), «Symfonisk Intermezzo» og «Hyrdepigernes Dans» fra *Kongen* (*Verke 52*, → s. 527–531), en tidligere komponert «Festmarsch» (*Verke 34*, → s. 482) og et

eget arrangement av den velkjente «Gammel Jægermarsch» (nedtegnet, men neppe komponert av konstabel Frederik Schiöldberg i Trondhjem i 1799).

De eneste to større numrene til *Christian Fredrik* er et «Melodrama» skrevet som bindeledd mellom de to scenene i 1. akt (nr. 3) og en «Entreact» som har tilsvarende funksjon ved et sceneskifte i 2. akt (nr. 6). I et knapt hørlig pianissimo åpner melodramaet med «Grieg-motivet» i et sordinert horn, men i tråd med den snøstormen som skal herje utenfor under sceneskiftet, blir satsen snart dominert av tradisjonelle dramatiske virkemidler som tremolo og skalaløp i strykerne, signalmotiver, dels med betoning av tritonusintervallet, i messingblåsere, og lange crescendoer, til dels også med accellerando. Som et ledemotiv settes det etter hvert inn reminisenser fra det forutgående «Kongekvadet» (nr. 2), noe som knytter nummeret nært til dets dramatiske sammenheng. Imidlertid er de fleste andre musikalske motivene nærmest for rene figurasjoner å regne, og selv om melodramaet utvilsomt må betegnes som god teatermusikk, har det mindre verdi som absulutt musikk betraktet.


Mer interessant er «Entreact», der Bull foreskriver «stærk Musik med Motiv af en Nationalhymne ... [før] Teppet gaar op for Rigsforsamlingen paa Eidsvold» (Bull 1905:46). I sin avhandling om «Teatermaleren Jens Wang» har Rune Johansen gått nærmere inn på scenen og dens virkning på Nationaltheatrets publikum høsten 1905:

Salen var på centimeteren lik Eidsvoldssalen. Modellen til dette levende bildet var Oscar Wergelands berømte maleri som i dag henger i Stortingssalen. I åpningsbildet satt representantene i de samme positurer som på maleriet, mens Johan Halvorsens parafrase over «For Norge, Kjæmpers Fødeland» tonet ut i salen. Dekorasjonen ble

* Manuskriptet til nr. 2, «Kongekvadet», er påskrevet «Hytta, 8/9 1905», mens arbeidet med nr. 6 ikke var avsluttet før «18/9 05». Den omtalte «Hytta» ligger ved Tveitersetra i Vestmarka, nærmest som et lite «jaktslott med praktfull utsikt over Asker og Oslofjorden» (Sven G. Holtsmark til ØD 7/9 2012). Den var trolig tegnet av arkitekt Herman Major Schirmer. Hytta eies i dag av Asker kommune og driftes f.o.m. 2014 av Asker Fotball som serveringssted m.m. (ABB 26/8 2014).

Stein Grieg Halvorsen har fortalt at faren ikke eide hytta personlig, men disponerte den sammen med «formuende venner» (SGH til ØD 22/3 1995). Den ble satt opp på leid grunn rundt 1899/1900, og leiekontrakten er inngått mellom «eier av Tveiter gård (Bernt Holtsmark) og Agent Otto Døderlein på vegne av Skiklubben 'Hytta'» (gjengitt i faksimile i Solum: 1 f.). Vi vet ikke om Halvorsen selv var medlem av av skiklubben «Hytta», som ifølge kontrakten kunne ha maksimalt 16 medlemmer, eller om han disponerte den via andre. Døderlein drev stort innen udenlandske manufaktur-agenturer» (nekrolog i *Afp* 10/9 1918), så det er nærliggende å anta at han primært var en bekjent av Halvorsens bror Rolf. Det er ingen referanser til stedet i Halvorsens etterlatte korrespondanse, men bygningen går fortsatt under navnet «Halvorsenhytta» (→ flere artikler i ABB, bl.a. 18/12 2013 og 26/8 2014). Dette kan tyde på at han har brukt den gjentatte ganger, kanskje også når han skulle kople av med fiske og landskapsmaling (→ 549 f.).

betegnet som idealet på teatralisk arrangement og scenisk utstyr. Musikken skulle stimulere stemningen i salen, og den tjente til å utfylle den relativt lange mellomakten som arrangementen av de 112 Eidsvoldsmennene krevde... Den 4/10-1905 skrev [Jens] Wang til teatersjef [Anton] Heiberg i Bergen at teatret hadde en fantastisk suksess med *Christian Fredrik*: «Rigsforsamlingen blev aplauderet i flere Minutter da Tæppet gik op; men så ser den også til gjengæld imponerende ud.» Wang overdriver ikke publikums reaksjoner på denne scenen. Ved premieren i 1905 forlangte publikum å få se dette bildet gang på gang. Flere kritikere var så begeistret for dette tableauet at de mente at dette alene var nok til å trekke publikum til teatret (Johansen 167–169, med et foto av den omtalte scenen s. 168).

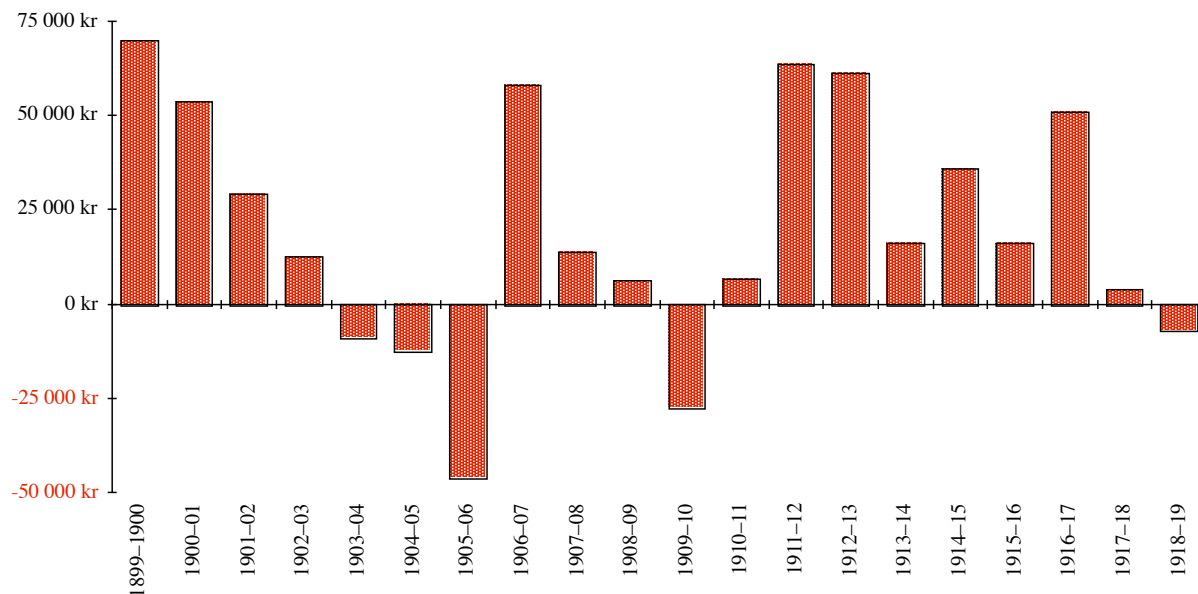
Det er tydelig at Halvorsens musikk ved denne anledningen kun fungerte som en slags appetittvekker til det som var hovedsaken, et «tableau vivant» som framstilte riksforsamlingen på Eidsvoll i mai 1814. Etter en langsom innledning som domineres av et kromatisk dreiemotiv, gir Halvorsen en fugato-behandling av åpningsmotivet fra den kjente melodien til «Norges Skaal» («For Norge, Kjæmperes Fødeland»), historisk korrekt ettersom den i 1814 fortsatt var Norges nasjonalsang (→ ).^{*} Det velkjente motivet kombineres etter få takter med et motiv fra en «Folkehymne» som Halvorsen komponerte til skuespillets 3. akt (nr. 10, seinere strøket), og satsen munner ut i en grandios avslutning som siterer hele «Norges Skaal» i fortissimo og fullt orkester. En slik sats falt naturligvis ypperlig inn i rammene for Nationaltheatrets *Christian Fredrik*-oppsetning, og den står som et solid vitnemål om Halvorsens kontrapunktiske ferdigheter og hans sikre instinkt når det gjaldt å treffe den riktige «tonen» i illustrativ musikk. Når han likevel ikke forsøkte å få utgitt denne eller andre satser fra *Christian Fredrik*-musikken, skyldtes det trolig at de er for knappe som løsrevne musikalske nummer og heller ikke danner noen naturlig musikalsk enhet.

Vanskelige år for Nationaltheatret 1905–07

Christian Fredrik ble Nationaltheatrets eneste «kassastykke» i sesongen 1905–06, da den økonomiske situasjonen var svært bekymringsfull for teateret, som var organisert som et privat, skattepliktig aksjeselskap. Stolpediagrammet på neste side (basert på tallmaterialet i Wiers-Jenssen 1924:376 f.) viser hvordan teaterets økonomiske resultater hadde vært i fritt fall helt siden det åpnet seks år før. Fra

* Johan Nordahl Brun forfattet teksten da han en kort periode arbeidet som assistent for J.F. Struensee i København 1771–72. I samme periode var han med på å stifte *Det Norske Selskab*. Melodien, som tilskrives den belgisk-franske, i samtida svært populære komponisten André Grétry, er nært beslektet med studenthymnen «Gaudeamus igitur». Brun ble seinere prest og biskop i Bergen der han skrev teksten til Bergenssangen, «Udsigter fra Ulriken», til en annen fransk melodi, muligens komponert av Jean Baptiste Lully. I 1921 benyttet Halvorsen den som grunnlag for variasjonsverket «Bergensiana» (*Verk 132*).

Nationaltheatrets økonomiske resultater (over-/underskudd) 1899–1919



1903–04 gikk driften med underskudd. Takket være *Fossegrimen* begrenset underskuddet i sesongen 1904–05 seg til 12 523 kroner, men året etter var situasjonen helsvart. Krisen forverret seg stadig, og seinere teatersjef Axel Otto Normann har beskrevet situasjonen slik:

Den økonomiske nedgangsperioden var blitt følelig for teatret. Den voldsomme begeistringen, som fylte Nationaltheatret i de første sesongene, var sluknet. Bjørn Bjørnson, som hadde satt inn med et voldsomt tempo, og et ualmindelig arbeidspress, var begynt å bli trett og nervøs. Repertoaret begynte å bli tilfeldig. Teatret møtte motstand og kulde, og innenfra kom oppløsende tendenser til syne. Uro og misnøie på mange kanter (Normann:152).

Teaterets situasjon ble ikke noe bedre av at en utslitt Bjørn Bjørnson måtte ha permisjon som teatersjef fra 1. februar 1906 og ut sesongen (*NTprot* 6/1). Som midlertidig teatersjef hadde Olaf Hansson en utakknemlig oppgave, og han makket ikke å inspirere teaterpersonalet slik han hadde gjort det i Bergen i slutten av 1890-åra (→ s. 289). Til Anton Heiberg, som var teatersjef ved Den Nationale Scene, der *Fossegrimen* nylig var begynt å gå sin seiersgang (→ 14/1), skrev Halvorsen 23. februar: «Her går det fortiden riktig 'skidt'. Det eneste stykke som endnu bringer noget i kassen er sandelig Grimen.»

Ett av flere forsøk på å skaffe penger i Nationaltheatrets slunkne kasse var å sette opp eventyrskuespillet *Prinsessen og det halve kongerige* av Holger Drachmann. Med musikk av Fini Henriques hadde stykket stor suksess i København året før (Wiers-Jenssen 1924:183), men Hansson ville likevel ha ny musikk av Halvorsen, kanskje fordi han anså huskomponisten som sitt sikreste kort overfor publikum?

Halvorsen var alt annet enn begeistret over oppdraget, og 10. mars skrev han noe oppgitt til Bjørn Bjørnson som hvilte ut i Sør-Frankrike:


For det første har jeg altså pint ud af mig en masse musik til et stykke af Drachmann som heder Prinsessen og det halve Kongerige. Dette har jeg gjort meget modstræbende, men det er alligevel blit besørget. Hvad jeg nemlig har lyst på, er «Veslefrik». Har endnu ikke faaet 1ste akt. Bull er langsom i vendingen.

Jacob Breda Bull fikk våren 1906 utbetalt et betydelig forskudd for å skrive eventyrkomedien *Veslefrikke* (NTprot 17/4), men utkastene falt ikke i god jord hos teaterledelsen (JH til BBjr 3/5). Stykket ble aldri satt opp ved Nationaltheatret, og det skulle gå mange år før Halvorsen fikk sjansen til å komponere musikk til skuespill basert på norske folkeeventyr (→ kap. 5.2). Men Halvorsens manglende entusiasme for *Prinsessen og det halve kongerige* skyldtes neppe bare at han egentlig ville komponere noe annet. Drachmanns stykke fordret nemlig en meget stor mengde musikk, og arbeidet måtte skje svært raskt. I løpet av noen få vinteruker produserte han hele 29 musikknummer, deriblant fem lengre instrumentale forspill til aktene. Den i dag så godt som ukjente musikken til *Prinsessen og det halve kongerige* (Verk 75) var faktisk Halvorsens til da mest omfangsrike verk. Etter premieren, som fant sted 8. april, fikk musikken følgende karakteristikk av Ulrik Mørk i *Ørebladet*:

Halvorsen ... har intet let Arbeide havt; Tiden har været knap, og Stykket er – nu ja, det vedkommer ikke mig... Uden at være plaget af Originalitet slutter Musiken sig, med klog Beregning og ofte virkningsfuldt, nær op til den saakaldte Handling og er ligesom denne sammensat af de forskjelligste Ingredienser. Den ler med de lystige og græder med de sorrigfulde; den er andagtsfuld, dæmonisk pompøs, alt efter Behovet, gjerne Slag i Slag, om det trænges, kfr. sidste Akt; snart bevæger den sig i Visestilen, snart er den saadan lidt à la Opera, snart dystert melodramatisk...

Drachmanns skuespill ble regelrett slaktet av samtlige kritikere, bl.a. fordi det ikke evnet å stå på egne bein, og enkelte scener – som det ble påpekt av signaturen «S.B.» – «formelig *skriker* efter Musik, – efter Marscher og Danserytmer, melodramatisk Orkesterledsagelse, Sang og Trompetstøi, Fløiter og Piber og – i særlig høitidsfulde Stunder – til Alvor og Guds frykt stemmende Orgelklang» (UMU). I tråd med dette mente Otto Winter-Hjelm at det «for en Musiker vilde ... være det klogeste at gjøre kort Proces, behandle Stykket som Libretto og gjøre hele Stasen om til Musik». Han påpekte videre at «'Prinsessen' er bleven en ujevn Efterklang» i forhold til *Gurre*, *Tordenskjold* og *Fossegrimen*, men at musikken likevel ville «staa sig», da den «uden fremtrædende Fortrin fylder ... sin Opgave, at hæve Stykkets Illusion med ... Diskretion og Effekt» (*Aff*). Selv om den store entusiasmen manglet, ble musikken jevnt over godt mottatt både av publikum og i pressen, og kritikersignaturen «C.L.» spådde at det «ogsaa dennegang, som saa

ofte tidligere, vil lykkes [Halvorsen] at skaffe Theatret en Kassesucces uden nogen særlig Forfatterens Fortjeneste» (UMU). Det viste seg likevel at Halvorsens innsats var forgjeves denne gangen. *Prinsessen og det halve kongerige* måtte tas av plakaten etter bare 12 forestillinger, og en skuffet Halvorsen skrev 3.mai til Bjørn Bjørnson: «Prinsessen gik i vasken. Og dette trods min musik. Dette var et lidet knæk for mig. Men det er fort gjort at lave en ny prinsesse.»

Det var ingen lett oppgave å følge opp de forventningene som fulgte i kjølvannet av suksessen med *Fossegrimen* året før. Halvorsen synes å ha blitt mer selvkritisk, og enda han kunne satt sammen både én og to orkestersuiter med utdrag fra musikken til *Prinsessen og det halve kongerige*, sørget han i stedet for å tilintetgjøre partituret. Bare en av sangene, «Sværdliljen», ble noen gang utgitt. Heldigvis er resten av musikken bevart i form av løse orkester- og korstemmer, og disse viser at de innvendingene som ble reist, bare er for bagateller å regne, særlig om vi tar i betraktning at det dreier seg om et hastverksarbeid. Flere av numrene står fullt på høyde med det Halvorsen tidligere hadde skrevet til stykker som *Gurre* og *Torden-skjold*, ikke minst den groteske dansen i domkirken (nr. 11 a / 25). Ved hjelp av tritonusintervallet, dorisk skala og en bisarr bruk av tom kvint som samklangsintervall mellom ledetone og forstørret kvart bygger Halvorsen her opp en uhyggelig «Danse macabre»-stemning som bereder grunnen for et kor som hveser «I nat skal vi smage paa Kristenmands blod». I forhold til Winter-Hjelms forslag om å benytte Drachmanns skuespill som operalibretto, er det verdt å merke seg at Halvorsen i enda sterkere grad enn i tidligere teatermusikk benytter en ledemotivliknende sammenheng mellom ulike nummer av *Prinsessen og det halve kongerige* (→ , sml. ouverturen / nr. 9, nr. 2 / 11 b og nr. 12 / 16 / 26).

Etter *Prinsessen og det halve kongerige* skulle det gå fem år før Halvorsen igjen komponerte teatermusikk av større omfang. Høsten 1906 skrev han riktignok scenemusikk til Shakespeares *Kjøbmanden i Venedig* (Verk 78), men bare åtte mindre nummer for kammerensemble plassert oppe på scenen. Først til oppsetningen høsten 1926 komponerte han mer omfattende scene- og mellomaktsmusikk til komedien (Verk 160). Til Axel Maurers «eksotiske» skuespill *Babylons Konge* (Verk 79) benyttet Halvorsen hovedsakelig musikk fra *Vasantasena* og *Dronning Tamara*, og i vårsesongen 1907 komponerte han bare tre helt korte satser (Verk 81 og 82).

Nationaltheatrets økonomiske krise gjorde det mer maktpåliggende enn noen gang å finne fram til stykker med appell til et bredest mulig publikum, men hva kunne Halvorsen bidra med som musikalsk ansvarlig? I den problematiske sesongen 1905–06 begynte tilhørerskaren å minke også ved symfonikonsertene: «Igårftes opførte Halvorsen for første Gang Richard Strauss' 'Tod und Ver-

klärung’, og fra hele Teatret gabede de tomme Pladse en imøde,» skrev Grieg til Beyer 14.januar 1906. Dette fikk ham til å karakterisere Norge som et «forunderligt halvbarbarisk Land, ... [uden] Spor af dybere Musiksands». Seinere på året, da pianisten Rolf Brandt-Rantzau var solist ved en symfonikoncert 17.november, beklaget Grieg seg over at publikum og kritikere anså konserten som «en Ramme om Klaverspilleren, der overøses med spaltelang Virak» (Griegs dagbok ^{18/11}). «Store navn» måtte til for å trekke fulle hus i Kristiania, og vinteren 1906, etter tre års fravær, lyktes det igjen Nationaltheatret å få engasjert Ellen Gulbranson som solist i utdrag fra Wagners operaer (Elsta:130, → s. 496). Etter vel overstatte konserter skrev Halvorsen i det nevnte brevet til Bjørn Bjørnson 10.mars 1906:

Wagnerconcerterne med Ellen Gulbranson var en af saisonens største begivenheder som det heder. Vi gjentog koncerten 2 gange – det vil altså sige vi gav det samme program 3 gange for aldeles udsolgt hus [^{27/2–4/3}] ... Concertlivet denne saison har været magert hvad udbytte angår. De eneste fulde hus har [Fridtjof Backer] Grøndahl [^{14/10} og ^{22/10}], [Martin] Knutzen [^{17/2}] og theatrets Wagnerconcerter kunnet opvise.

Etter at Ellen Gulbranson nok en gang hadde demonstrert sin magnetiske tiltrekningskraft på Kristianas musikkpublikum, vurderte Bjørnson det som både realistisk og økonomisk innbringende å sette opp Wagners *Valkyrien* med henne i glansrollen som Brünnhilde (→ s. 389). Halvorsen var naturlig nok entusiastisk til planene, men beholdt bakkekontakten og repliserte 3.mai:

Du kjænder min ulykkelige kjærlighed til Valkyrien. Og Du behøver bare at antyde en mulighed for en opførelse for at jeg er fyr og flamme. Imidlertid har jeg jo havt uheld med mine tidligere Valkyrieplaner, så jeg vil nu anmode om Din værdifulde bistand til at få tankene realiseret.

Dessverre skulle Halvorsen aldri få realisert sin drøm om å dirigere *Valkyrien*. Den 23.mai måtte han meddele Bjørnson at Ellen Gulbranson «var optaget ‘utomlands’» og derfor hadde «svaret bent ud nei» til å medvirke. På denne tida var han travelt opptatt med vårens operaer, Leoncavallos *I Pagliacci* (*Bajazet*) og Mascagnis *Cavalleria Rusticana* (→ ^{14/5}), som han trolig kjente fra et gjestende operaselskaps forestillinger i Bergen våren 1898. Om Halvorsens innsats under prøvene til disse operaene uttalte den danske gjestesolisten Vilhelm Herold, som seks år tidligere hadde hatt sin utenlandsdebut i Nationaltheatrets *Carmen*-oppsetning (→ s. 496):

Jeg kan forsikre Dem om, at det var mig en sand Fornøjelse at mærke, hvor godt der var samarbeidet... Det var for mig, der har sunget disse Partier under mange forskjellige Kapelmestere, en sand Fryd at lægge Mærke hvorledes Kapelmester Halvorsen har formaaet at skabe Rythme og Præcision. Koret f.Ex., der vel ikke er saa vant til at synges i Operaer, da man jo ikke her har fast Operascene, sang med en ganske sjelden Sans for Rythmen. Og en ting til var det, som uvilkaarlig slog mig:

Det var for mig, som er uddannet under Kapelmester Johan Svendsen, meget interessant at mærke, at Svendsen og Halvorsen er Landsmænd. Det var simpelthen ikke til at tage Feil af. Jeg havde paa Prøven idag den samme Følelse, som om det var Svendsen, jeg sang under (*Mbl* 8/5).

At Herold var en stor beundrer av Svendsen (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990:294 f.), gjør sammenlikningen desto mer flatterende for Halvorsen. Men til tross for deres og resten av ensembles store innsats, virker det som om alt som kunne gå galt, gikk galt for Nationaltheatret denne sesongen: Heller ikke Leoncavallos og Mascagnis operaer maktet å forsvare sin plass på repertoaret særlig lenge (→ grafisk oversikt s. 621), til tross for at de ble regnet som sikre kort etter å ha trukket mye publikum ved Christiania Theaters oppsetning i 1896. Den gangen var det Per Winge som dirigerte, mens Elisa Wiborg sang hovedrollen (Qvamme 1990). Trond Olav Svendsen antyder at kanskje nettopp «minnene om den bejublete innsatsen til Elisa Wiborg på Christiania Theater i 1896 ... ble et hinder til suksess» (Svendsen:62). Vi kan heller ikke se bort fra at en smule apati på Nationaltheatret under Bjørn Bjørnsons fravær kan ha virket inn på oppsetningenes kvalitet, noe som mer enn antydes i et brev Halvorsen skrev til Bjørnson 3.mai. Ved siden av å gi en stemningsrapport fra innstuderingen av de italienske operaene, føyde han til at Nationaltheatrets operadrift av hensyn til publikum burde bli mer forutsigbar i framtida:

Fortiden arbeider jeg med Cavalleria og Pajazzo, og det på alle døgnets tider. Jeg er sikker på Du vilde glæde Dig over den iver hvormed koret arbeider. Men jeg savner Dig *dybt* i disse operaer. Håber nu at Du med gjenvundne kræfter og nyt mod tar fat på din anstrengende virksomhet.

Jeg vil sige den ting, at skal Nationaltheatret holde sig friskt, saa må det satses i musik. Der må være opera hvært år i Mai og i December, og det må være *sikkert*, så publikum ved, at nu kan det glæde sig til den eller den opera. Det vilde jævne alle økonomiske ujævnheder. Ja, jeg ved jo Du er enig med mig i dette, men jeg vilde, at Du, når Du nu kommer hjem, ligesom skulde slå dette fast.

Uansett årsak ble operaforestillingenes andel av teaterets totale antall forestillinger 1905–06 liggende på rekordlave 2,76 prosent (→ grafisk oversikt s. 622), betegnende nok i samme sesong som resulterte i teaterets katastrofale rekordunderskudd (→ s. 598 med grafisk oversikt). Da han kom tilbake fra sin permisjon kunne Bjørn Bjørnson således trygt børste støvet av sitt ikke utprøvde forslag fra 1898 om å opprette en ekstra scene for «lettere» opera og «lettere» dramatikk for å trekke mer publikum (→ s. 465). Dette, framholdt han i et langt brev til Nationaltheatrets representantskap høsten 1906, kunne finansiere hovedscene-oppsetninger av både større operaer og mer utfordrende dramatikk som var et nasjonalteater verdig (gjengitt i Wiers-Jensen:190–196, se også Svendsen:64 f.). Etter forslag fra Bjørnson ble det også nedsatt en komite som skulle ta stilling til om det

burde søke statsstøtte til teaterdriften. Dette ble gjort i mars året etter, men Stortinget avviste søknaden i januar 1908.*

Det økonomiske utføret var uansett helt akutt lenge før Stortingets avslag. Da regnskapet for sesongen 1905–06 skulle gjøres opp, var underskuddet økt til over 46 000 kroner (Wiers-Jenssen 1924:187), og utsiktene var ikke stort bedre året etter, da Bjørn Bjørnson skulle komme tilbake som teatersjef. Det manglet likevel ikke på initiativer, heller ikke fra Halvorsens side. På tross av det siste årets motgang hadde han ikke mistet troen på å sette opp operaer og andre musikkstykker for å bedre økonomien. I et brev til Bjørn Bjørnson la han allerede 23. mai 1906 fram flere forslag til framtidige musikkprosjekter, hvorav ett faktisk skulle vise seg å bli den økonomiske redningen for teateret:

Jeg foreslår da at Du til våren [1907] bestemmer Dig for at optage enten Sigwardt Aspestrands opera «Die Seemannsbraut» (som er opført i Tyskland og der har fået gunstig omtale) eller Ole Olsens «Laila». Begge disse operaer kan besættes med norske Kræfter og vil derfor blive billige. Ligeledes tror jeg at de vil vække såpas interesse at de vil kunne gå en ca 10 gange.

I slutningen af November anbefaler jeg Dig at bringe «Den lystige Enke», som jeg tror vil blive et trækplaster af rang. Det er fuldt moderne musik, og som operette-musik betragtet af den gedigneste kvalitet.

Operetten var tradisjonelt de mindre teatrene domene, men som det var gjort ved Christiania Theater, satte også Nationaltheatret opp operetter med ujevne mellomrom, særlig i økonomiske nedgangstider. Sikre kort var Offenbachs *Røverne* (→ s. 452 og 539) og Millöckers *Jomfruen af Belleville*, som tidligere hadde gjort lykke ved Den Nationale Scene og Christiania Theater. Millöckers operette gikk 21 ganger ved Nationaltheatret sesongen 1904–05 (→ s. 550), da operadriften på det nærmeste var nedlagt og de tre fast engasjerte operasangerne, Skarseth, Hagman og Berntsen (→ s. 496), ble sagt opp i et forsøk på å rette opp driftsunderskuddet (Kindem:83). Likevel var det ikke gitt på forhånd at enhver operette automatisk ville bli en økonomisk suksess. Offenbachs *Storhertuginnen av Geroldstein* oppnådde ikke mer enn ti oppførelser seinere samme sesong (11/5 1905), enten det skyldtes de «politiske forviklingene» eller konkurransen fra Fahlstrøms teater, som samme vår oppnådde 20 forestillinger med Puccinis *La bohème* (Qvamme 2000:176 og 178).

Heldigvis falt Halvorsens forslag om å sette opp *Den glade enke* langt bedre ut. Lehårs like avholdte som utskjelte operette skulle faktisk vise seg å bli den øko-

* Som en medvirkende faktor, nærmest som kroken på døra for ethvert realistisk håp om å kunne få statsstøtte til drift av Nationaltheatret, trekker Ringdal interessant nok inn at den teaterinteresserte Christian Michelsen gikk av som statsminister i slutten av oktober 1907 (Ringdal:84 f.).

nomiske redningen for Nationaltheatret: Fra premieren 2.juledag 1906 til teateret stengte dørene sommeren 1907 gikk *Den glade enke* av stabelen hele 101 ganger. Også Fahlstrøms Teater og Centralteatret gav operetteforestillinger vinteren 1906–07 (Qvamme 2000:180), og på folkemunne ble Kristiania visstnok hetende «byen med de tre operetter» (Ring:163). Det ble lite rom for andre forestillinger, og reaksjonene lot ikke vente på seg. Kritikerne veide sine ord grundig, men Siewers måtte konkludere med at «Enkens Sukces kan betragtes som en Kjendsgjerning, fastslaaet med tolvtooms Spiker til Væggen» (*Mbl* 27/12). Til stede ved premieren var også Edvard Grieg, som var alt annet enn nådig i sin dagbokskommentar:

«Den glade Enke», Operette i 3 Akter af Lehár, en ny Sensationsmand, som med stort Talent forsyner sig hos Offenbach, Strauß og alle Efterkommere. Handling, Replikker og Musik er så nær Grændsen af [det] Gemene, som man nu vil have det, men Alt er så vel parfumeret, at det netop derfor kildrer vor bedærvede Slægt... Teknik, Instrumentation (Trompet med Melodien bedst som det er) fortræffelig, når man tar Hensyn til hvad det gjælder: At klø et dovent Publikum. Sligt må der til forat skabe en Succes på Nationalteatret i Året 1906! O Jammer!

Da Halvorsen under Julius Röntgens Kristiania-besøk medvirket som fiolinist i Kvartetforeningen 7.mars 1907, kom han direkte fra en enke-forestilling i Nationaltheatret, og Grieg noterte i dagboka: «Halvorsen var ved Ankomsten så fortumlet af 'Enke-Stemning' at han ikke var helt oppe i Violinsonaten.» I parentes føyde han til: «Hvilken Skandale af Teatret at udnytte ham således, og hvilken Besynderlighed at lade sig således udnytte.»* Halvorsen oppførte seg ikke mer «besynderlig» enn at han i motsetning til mange av sine kritikere så Nationaltheatrets problemer fra innsida og var glad for å bidra til å trygge økonomien ved sin egen arbeidsplass. Det var tross alt hele teaterets og dermed også orkesterets eksistens som var truet (jf. Herresthal 1997:247). Sist, men ikke minst, må det framheves at han selv var oppriktig glad i gode operetter (→ s. 452). Da en intervjuer fra *Morgenbladet* utbad seg en nærmere forklaring på *Den glade enkes* fenomenale suksess, svarte Halvorsen 24.mars:


Den er lystig og glad; dens Melodier klinger længe efterpaa i ens Øre. Man har den rigeste Anledning til at le og more sig, se pent Udstyr og høre let Musik, og saa

* Grieg var ikke helt konsekvent i sin holning til operetten. Da Gerhard Schjelderup i et brev til Grieg 4/11 1902 kalte det «en skandale» og «røverplan» at Nationaltheatret nedverdiget seg til å sette opp Offenbach-operetten *Røverne* (→ s. 86 og 452), hadde Grieg tatt Halvorsen og teaterledelsen i forsvar ved å henvise til den skrantende økonomien. Nå derimot, da teateret virkelig var ute å kjøre økonomisk (→ diagram s. 597), framholdt han – vel å merke i et privat dagboksnotat fra 16/12 1906 – at underskuddet tross alt var å foretrekke, da «det i Kunst så uforstående Storting» dermed ville forstå behovet for statsstøtte.

slipper man saa deilig at tænke. Det er nok saa, at Musiken hverken er særlig indholdsrig eller original, men Lehár er en Mand, som kan sine Ting. Han har studeret alle de Operetter som findes, og fiks som han er, har han kogt ihob en høist delikat og velsmagende Suppe; men ... Offenbach, Lecoq og Strauß staar jo høit over Lehár.

Uansett hva en måtte mene om *Den glade Enke*, klarte den å gi Nationaltheatret et overskudd på over 58000 kroner for sesongen 1906–07. Nærmest som en slags avlat for «enkepengene» – eller «syndepengene», som de også ble kalt (Wiers-Jenssen 1924:202) –, ble det våren 1907 for første gang satt opp en norsk opera. I tråd med Halvorsens forslag fra våren før (se over), falt valget på Sigwardt Aspestrands *Sjømandsbruden*. Med åtte forestillinger kan oppsetningen på ingen måte karakteriseres som noen stor publikumssuksess, og det i dag helt ukjente verket møtte heller ikke mye nåde hos kritikerne. Ulrik Mørk fant det betimelig å spørre «Hvorfor netop *denne* Opera?» (*Øbl*), og Hjalmar Borgstrøm hadde «ven-tet, at Nationalteatret, naar det endelig bestemte sig til at opføre en norsk Opera, havde valgt et Arbeide af en Komponist, som ialfald havde havt til Hensigt at skrive et Kunstværk» (*VG*). For Halvorsen, som hadde stipulert rundt ti oppførelser av Aspestrands opera, var det imidlertid ikke bare maktpåliggende å få framført en norsk opera, men også å velge en som var billig å sette opp. De musikalske og sangtekniske utfordringene i *Sjømandsbruden* var ikke større enn at de fleste rollene kunne besettes av Nationaltheatrets egne skuespillere. I tillegg kunne unge (og billige) norske talenter som Borghild Bryhn (g. Langaard) gis sjansen til å debutere i en scenisk sammenheng. Dermed håpet han å unngå altfor mye kritikk fra talescenens forkjempere, som anså ethvert eksperiment med ukjente operaer som det reneste hasardspill med teaterets økonomi. Et par år seinere, i det før omtalte intervjuet med signaturen «Crayon» (→ s. 495), gav Halvorsen klart uttrykk for denne balansegangen:

Jeg har havt den sandelig ikke lette Opgave at arbejde *for* Opera og *med* Opera ved et Theater, der først og fremst var Talescene, og hvor Musikdramaet ikke var noget fast Led i Repertoiret, – til sine Tider har jeg en Fornemmelse af, at det knapt nok var *tolereret*. Under disse Forhold skulde jeg dog tilfredsstille det musikalske Publikums Krav paa at faa se og høre Opera, – og der skulde bydes Fremførelser, som – trods alt – hverken maatte virke sammenraskede eller tilfældige, men Nationaltheatret fuldt værdige. – Og samtidig maatte man ikke gaa det reciterende Skuespil for nær. Jeg har mer end en Gang følt mig mellem Barken og Veden. Disse 10 Aar har dog bragt det derhen, at man vanskelig kan tænke sig en Sæson uden mindst 1 ny Opera... Omend Operaen ikke er bleven en *fast Institution* ved Nationaltheatret, – dertil kræves store Tilskud af Stat eller Kommune, – saa har jeg dog opnaaet, at den har fæstnet sig i disse 10 Aar... Jeg vil ogsaa faa lov til at nævne, hvad Orkestret har udrettet ved en Række Skuespilforestillinger ... som «Peer Gynt», «En Sommernatsdrøm», «Fossegripen» og «Sigurd Jorsalfar», – de muntre Operetter er det formodentlig farefuldt at nævne (*Øbl* 3/10 1909).

Mens *Den glade Enke* gikk sin seiersgang vinteren og våren 1907, ulmet det kraftig blant teaterets «ikke syngende skuespillere», blant dem Johanne Dybwad, som i lange perioder ble dømt «til en opsplitende lediggang» (Wiers-Jenssen 1924:201). (I parentes bemerket ville nettopp slike problemer blitt eliminert om Bjørn Bjørnsons forslag om to scener hadde gått igjennom, → s. 465.) «Uroen og misnøien blandt teatrets kunstnere og i det litterære Kristiania steg proporsjonalt med inntektene» (Normann:168), og høsten 1907 forlot sceneinstruktør Olaf Hansson Nationaltheatret for på ny å bli teatersjef i Bergen. Flere ledende skuespillere hadde permisjon hele sesongen 1907–08 for å dra på turné til Tyskland og Danmark (Normann:239 f.), og samtidig ble det mer og mer klart at Bjørn Bjørnson, som året før hadde trengt en lang permisjon for å komme til hektene igjen etter sitt sitt årelange, anstrengende arbeid, fortsatt følte seg utbrent og ikke maktet å ildne personalet til innsats som i tidligere år. Etter legens råd sa han derfor opp sin stilling som teatersjef med virkning fra 15. november 1907, da han gav en stor avskjedsforestilling (Wiers-Jenssen 1924:205–209). I den anledningen komponerte Halvorsen en «Hyldningsintrade» (*Verk 83*), en av hans mange feiende flotte festmarsjer. Den pompøse hoveddelen med det signal-aktige hovedtemaet går i C-dur, mens en sangbar, til dels synkopert og noe norskfarget melodi i E-dur danner en kontrasterende triodel (→ ).

Bjørn Bjørnsons betydning som inspirator for sin kapellmester i Nationaltheatrets første sesonger kan neppe overvurderes, og med hans avgang forsvant en viktig bærebjelke for Halvorsens arbeid. Som dramatisk komponist og opera-dirigent var det viktig for ham å vite at han hadde teatersjefens fulle støtte, særlig i perioder med mye kritikk fra presse og komponistkolleger. Bjørnson måtte – som han skrev til Edvard Grieg – stadig «sætte mod i ... Halvorsen» (→ s. 497). «Jeg holder av ham, han er ikke som de andre,» skrev Halvorsen til datteren Aase 7. desember 1927, da Bjørnson skulle fratre etter en ny periode som teatersjef.

Grieg og Halvorsen – et nært vennskap mellom to svært forskjellige personligheter

Få uker før Bjørn Bjørnsons avgang som teatersjef var også en annen av Halvorsens virkelige støttespillere falt fra: Den 4. september 1907, da Halvorsen ventet Edvard Grieg til Kristiania i løpet av de nærmeste dagene, kom det telegram fra Nina Grieg, som fortalte at ektemannen var død i Bergen samme natt (ifølge AH, NRK 3113/3).

Halvorsens bånd til Grieg var bare vokst seg sterkere og sterkere etter at Halvorsen flyttet til Kristiania 1899. Grieg bodde sjelden på Troidhaugen annet enn i sommermånedene, og med stadig dårligere helse oppholdt han seg mer og

mer i den norske hovedstaden, som hadde et langt gunstigere vinterklima. Etter 1900 var han flere ganger på nippet til å kjøpe seg hus i eller ved Kristiania (Haavet:258), blant annet høsten 1904, da han sammen med Halvorsen besøktet en hvitmalt villa på Slemndal fra kjeller til loft (Hurum 1989:143). Selv om Grieg av for skjellige grunner aldri tok skrittet fullt ut og bosatte seg i Kristiania for godt (Hurum 1989:136–143, Herresthal *Det var dog en herlig tid*:54 f.), var det her han i sine fem siste leveår tilbrakte bortimot halvparten av sin tid, hovedsakelig i konsertsesongen (Haavet:407). Dermed kunne han være til stede ved en rekke av Halvorsens konserter og teaterforestillinger. Både i brev og i sin siste dagbok, som ble påbegynt høsten 1905, gav han uttrykk for stor tilfredshet over Halvorsens ikke alltid like takknemlige arbeid i spissen for Kristianas musikkliv. «Skulde jeg *virke* her, da vilde jeg gå fra Vet og Forstand,» skrev Grieg til Beyer 14. januar 1906, da verken kritikere eller publikum hadde latt seg merke av at Halvorsen som den første i Norge dirigerte Richard Strauss' «Tod und Verklärung» (→ s. 599). Ved en fransk symfonikonsert 9. desember 1906 brakte Halvorsen for første gang orkestermusikk av Claude Debussy fram for et norsk publikum, og mens samtlige kritikere var totalt i villrede overfor den impresjonistiske klangverdenen (Benestad 1976:18–21), gav Grieg følgende dagbokskommentar etter generalprøven dagen før: «Takket være Halvorsen, lever vi dog nu lidt i et musikalsk Europa heroppe. At lære Debussy at kjende, var jo for en Feinschmecker den rene Schmaus.»

Selv om Grieg var glad for å ha Halvorsen som musikalsk lederskikkelse i Kristiania, kunne han ikke alltid stille seg bak de musikalske tolkningene hans. Etter å ha vært til stede da Halvorsen dirigerte Svendsens forspill til *Sigurd Slembe* (→ s. 307), skrev han i dagboka 7. februar 1907:

Svendsens Forspil til 'Sigurd Slembe' blev derimod ikke taget fat på med den rette Hånd. Forhastet Tempo og al den Usikkerhed, som dermed følger. Skjønhederne blir ubemærket fordi de drukner i Jaget. Her er et svagt Punkt, som Halvorsen desværre synes blind for. Da jeg gjorde ham opmærksom, svarede han blot: 'Jeg har holdt mig til Metronomen.' Denne har jeg ganske vist ikke studeret, kun ved jeg at Svendsen foredrog sit Værk i et andet Grundtempo og rigere på Nuancer. Beklageligt, om H's Tempoangivelse skulde blive Norm hos os.*

Som vi har sett flere eksempler på, uttalte Grieg seg oftest i positive ordelag om Halvorsens komposisjoner, og i tilfellet «Østerdølsmarschen» synes han i tillegg å ha vært pådriver for å få sin yngre kollega til å «vedstå» seg et verk (→ s. 593).

* I det hele tatt var Grieg på slutten av livet sterkt uenig i andre musikeres tempovalg. 11/1 1907, etter generalprøven på Orkesterforeningens konsert, skrev han i dagboka at Iver Holter «mangler den fine Følelse for *Temponuancer*», mens pianisten Birger Hammer 20/1 1907 fikk sitt pass påskrevet for ikke å kunne «gjengive 4 Takter i samme Tempo».

Langt mer kritisk var Grieg til Halvorsens arrangementer av tre folkeviser for sang og orkester (*Verke* 72), som i likhet med «Østerdølsmarschen» ble uroppført 13. januar 1906: «‘Åsmund Frægdegjæver’ klinger ikke til den Orkesterledsagelse, Halvorsen der har skrevet. Når Melodien hele Tiden er i Violinerne, behøves ingen Sangstemme, og ikke det alene, men Sangen gjør ingen Virkning fordi den er ufri» (Dagbok ¹³/1 1906).

Også på det personlige planet kunne Grieg nå og da uttrykke en smule ambivalens overfor Halvorsen. Allerede før deres første møte nesten 20 år tidligere hadde han festet seg ved deres svært forskjellige personlighetstyper (→ s. 150), og etter å ha tilbrakt sin siste julaften hjemme hos Halvorsen, skrev Grieg i dagboka: «Inderlig hyggeligt. Jeg kan afse fra Rarheder hos H., for han er så usvigelig ægte.» Ikke mindre underfundig hadde han karakterisert ham som «en snild olm Okse» i et brev til deres felles venn Frants Beyer 14. november 1902. Etter alt å dømme bar Halvorsens væremåte preg av at han bak en robust fasade skjulte en sammensatt og svært sårbar natur, noe han i 1929 selv var inne på i et åpenhjertig brev til Bjørn Bjørnson:

Du er ... for mig chefen, den eneste, den mest forstående jeg har havt og som jeg føler mest taknemlighed for. Dertil har Du altid – trods mit tilsyneladende barske fjæs – sett, at jeg innvendig er av et vekt og umådelig tendert gemyt, men alikevel *stærk*, og dette har Du ved forskjellige leiligheder på den skønneste måde forstått at gi udtryk for (JH til BBjr ¹⁷/3 1929).

I likhet med Bjørn Bjørnson forstod Grieg av egen, bitter erfaring hvordan usaklig negativ kritikk kunne virke, noe han 17. november 1904 kommenterte i et brev til Beyer:

Jeg har jo i Livet fåt «meir enn eg hadde fortent», så jeg kan tage med ro, hvad man endnu behager at lægge på min Tallerken. Men det gjør mig ondt for den Ungdom, der vil Noget. Hvordan er ikke Middelmådigheden og Misundelsen ude at gå efter Halvorsen ved enhver Anledning. Og han er så forfærdelig sår på dette Punkt, ubegribeligvis, så stærk han forresten er. Han er på Bunden en hel og prægtig Kar, det mærker jeg hvergang jeg påny træffer ham og får tale lidt ud med ham.

I motsetning til Grieg vokste Halvorsen og Svendsen opp i beskjedne kår, og begge måtte arbeide seg møysommelig fram som musikere lenge før de fikk noen som helst form for musikkutdanning. Men på samme måte som Grieg i sin tid hadde knyttet et varmt vennskap og hatt et rikt samarbeid med sin motpol Svendsen (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:128), var det naturlig at han med sitt romantiske sinnelag beundret Halvorsens nærmest intuitive naturbegavelse. Dette gav Grieg uttrykk for ved flere anledninger, kanskje aller klarest i et dagboksnotat fra 10. januar 1907:

Med Halvorsen Formiddagstur til Frognersæter. Vidunderligt Vejr, spaserede fra Holmenkollen Turisthotel til Frognersæter og tilbage til Endestationen [nåværende Besserud stasjon på Holmenkolbanen], og at mine Hofter grejede det er jeg lykkelig over. Men så er også den kjære Halvorsen en ægte Kar at gå med. Trods meget forskjelligt i vor musikalske Opfattelse: Hvor jeg dog holder af ham, både som Kunstner og Menneske. Ikke Konservatoriumsbedærvet, men med det lykkeligste Resultat af at være Autodidakt. At bruge sine Øren og Øjne og så selv tilegne sig, det er og bliver det Sande for enhver Kunstnernatur, som virkelig har Noget i sig. – Kom hjem fra Turen som et nyt og bedre Menneske.

Da Grieg etter nesten et halvt års sammenhengende opphold i Kristiania hadde lagt ut på sin aller siste utenlandsferd, skrev han til Beyer fra København 23.mars 1907:

Jeg føler det som en Lykke at komme ud til Kultur og Forståelse, færdes mellem sympatiske og velsindede Kunstnere. Ak! hvor anderledes end hjemme! Men jeg er dog glad for Halvorsen og [Christian] Cappelen, der er to Perler, hver på sin Måde.

Samme dag oppfordret Grieg i brevs form impresarien Peter Vogt Fischer til å «gjøre Noget i Retning af at lyse op for Halvorsen ved hans Jubilæum». Han kom nok en gang inn på Halvorsens stadige kamp mot giftige bitt fra Kristiania-småligheten: «Han har stolt arbejdet sig frem gennem Surhed og Avind og Uforstand! Jeg var begyndt på en Opsats til ‘Verdens Gang’ – men desværre desværre, fik ikke Tid at fortsætte den.» Griegs bange anelser slo heldigvis ikke til, for Halvorsens jubileumskoncert, som fant sted 27.mars i anledning av at det var gått 25 år siden debuten som fiolinist i Drammen (→ s. 90), gikk over all forventning. På konsertprogrammet stod ikke bare et representativt utvalg av hans egne komposisjoner (→ kronologi). Han dristet seg også til å dirigere Tsjaikovskijs 6. symfoni, et av konkurrenten Iver Holters «glansnumre» (→ s. 478). Bortsett fra Winter-Hjelm, som mente at symfonien «klang mindre gribende end i Koncertsalen» og syrlig la til at konserten for øvrig «forløb som en Jubilæumskoncert, der gives i Nationaltheatret med dets rige Midler til Festudstyr» (*Afp*), var kritikerne samstemmige i sin ros. Til søsteren Marie skrev Halvorsen 21.april: «Jubileet var som du ved noget af en triumf for mig. Det var en glæde for mine venner og gjorde mine misundere grønne af gift og galde. Jeg blev komplimenteret fra kongeparret af og ned til maskinfolkene ved theatret.» Hyllesten av Halvorsen startet allerede tidlig på morgenkvisten med at orkesteret troppet opp for å spille «Sværdliljen» (→ s. 599) utenfor leiligheten hans i Arbins gate. Utover dagen gikk det slag i slag med visitter, blomster, laurbærkranser, gaver og telegrammer. Den første besøkende var hans gamle lærer, Christian Jehnigen, og det fulgte en rekke berømtheter fra Norges musikk- og teaterverden (*H*:240). Ettersom Grieg ikke kunne ikke ta del i viraken personlig, sendte han følgende telegram fra København:

Kjære Ven og Mester! Hil være dig idag geniale Skaber og Leder. Maatte det endelig opdages, hvilken Kunstner du er, og hvor norsk du er, og hvad du betyder for os. Maatte du ikke trættes, men gaa fremad i Livsmod, Lys og Glæde. Vær hilset med Beundring og Tak!

At Halvorsens natur var vesensforskjellig fra Griegs, kom særlig for dagen når det var snakk om offisielle utmerkelser. Mens Grieg avstod fra å bære sine ordener ved anledninger som musikkfesten i Bergen (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990:240), og ved tildelingen av et æresdoktorat i Oxford stilte spørsmålet «Hvad er Æren?» (Griegs dagbok ²⁹/5 1906), var Halvorsen fyr og flamme over alle slag æresbevisninger.* Da han sommeren 1903 ble invitert til å dirigere ved en internasjonal festkonsert i forbindelse med avdukingen av det store Richard Wagner-monumentet i Berlin samme høst, skrev han i spontan begeistring til Grieg 2. august:

Jeg fik igår en indbydelse som vrimlede af «hochwolgeboren» og «hochgeehrte» u.s.w. og som var fra Wagnerdenkmalkomiteen. De anmoder mig at dirigere ved festconcert i anledning afsløringen... Jeg følte mig ganske berømt ved at læse «zeitgenössische musikalische Grösse» o.l., og mit drammensiske blod kom rent i spanske svingninger da jeg forstod at jeg skulde få dirigere kanske det bedste orkester i værden. Ja, dette kjender vel Du til som er medlem af komiteen. Jeg har skrevet til Bjørn [Bjørnson], og siger han nei [til permisjon], drikker jeg mig ihjæl på Menkow.

En langt mer nøktern Grieg svarte 18. august at han selv for lengst hadde «abgelehnt at dirigere ved denne Lejlighed», men kjente sin yngre kollega godt nok til å lykkønske ham: «Lykke på Turen. Du skal benytte slig Lejlighed. For Dig kan det være af Betydning... Bjørn vil vistnok forstå at Indbydelsen ikke bare geråder Dig, men også Nationalteatret til Ære.»

Selv om Nationaltheatrets styre avsto å gi ham «et bidrag til en reise til Wagnerfestlighederne i Berlin» (*NTprot* ¹⁹/9), var det en forventningsfull Halvorsen som reiste ned for å lede et sammensatt orkester i en av Svendsens rapsodier

* I Halvorsens etterlatte erindringsbok er en hel side viet hans medaljer, ordener og andre hedersbevis. Han ble ridder av den svenske Vasa-ordenen etter å ha dirigert ved «unionskonserten» i Stockholm 4/11 1903 (→ s. 521), men måtte vente til viraken rundt *Fossegripen* før han ble ridder av den tilsvarende norske St. Olav i slutten av januar 1905. Sine høyeste utmerkelser, kommandør av Vasa-ordenen (1927), St. Olav (1928) og Danebrog (1934), fikk Halvorsen først på sine eldre dager. Han var også ridder av «Finlands Vita Ros' Orden» og den franske «Æreslegionen». Av medaljer nevnes «Wagner-medaljen» (1903), «Kroningsmedaljen» (1906), «Universitetsmedaljen», «Utstillingen 1914», «Bjørnstjerne Bjørnsons mindemedalje», «Nationaltheatrets 25-årsjubileum» og «Kungl. Svenska Teaterns medalje». Ellers ble han tildelt Wilhelm Hansens «Hæderslegat», og han var ledamot av Kungl. svenska musikaliska Akademien, æresmedlem av Norsk Tonekunstnersamfund og de finske og svenske musikerforbundene, korresponderende medlem av Dansk Tonekunstnerforening og æresmedlem av sangselskapet «Laulo Miehet» i Helsingfors (*H*:625).

4.oktober 1903. Her var han én av åtte dirigenter, og konserten var én av mange ved en større festival (→ kronologi). Dermed fikk han liten oppmerksomhet for egen del, men bare det å være til stede ved et slikt arrangement og oppleve alle konsert- og operaframførelsene var en velkommen avveksling for en «provins-dirigent».

Dessverre for Halvorsen var Wagner-arrangementet meget omstridt, og dette kom også det norske musikkmiljøet for øre. Iver Holter var opprinnelig påmeldt som Norges representant ved en internasjonal kongress ved samme festival (NMR 1/9:134), men da denne måtte avlyses på grunn av boikott fra tyske forskere (*Die Musik* nr.21:235), benyttet han spalteplass i *Nordisk Musik-Revue* til å latterliggjøre Halvorsens opptreden i Berlin: «Kapelmester *Johan Halvorsen*, der optraadte paa en af de 'historiske' koncerter under Wagner-monumentets afsløring i Berlin, er efter privattelegram til pressen tildelt den store guldmedalje. Hvilken?» (15/10:159) Medaljen var neppe noe annet enn et slags deltakerbevis, men Halvorsen hadde latt seg rive med av stemningen. Fra Berlin sendte han følgende rapport hjem til Annie 2.oktober:

Igår da jeg gik til Banketten kyssede jeg barnas fotografi mange gange, for da vidste jeg at det vilde gå mig godt. Og sandelig forskaffede de små engler mig ikke alene en hyggelig aften, men også den store guldmedalje og Æresdiplom. Dette kan Du forstå satte mig, – der som Du ved lider af en smule forfængelighed, – i det mest strålende humør. Jeg blev gratuleret på alle Jordens tungemål, og specielt blev det bord hvor jeg sad så begejstret at det reiste sig og gav mig et rungende Hoch, eviva, Hurah o.s.v. Ved dette bord sat mindst 30 baroner og ligeså mange Geheimræder. Jeg sat ved siden af [Hans] Winderstein [→ s. 382], med hvem jeg drak Dus. Idag har jeg 3 koncerter og prøve. Denne prøve håber jeg skal bringe mig langt fremover.

I motsetning til Grieg, som etter en stor supé hos statsminister Michelsen med deltakelse fra både det nye kongeparet og en rekke betydningsfulle norske personligheter karakteriserte «den Slags Selskaber» som «en Vederstyggelighed i sin dræbende Kjædsommelighed og udvortes intetsigende Tomhed» (Griegs dagbok 2/12 1905), følte Halvorsen seg beæret over å kunne omgås alt som kunne smake av adel og annen prominens (→ s. 194, 265 og 388). Hans yngste sønn Stein har kunnet fortelle at også forholdet til Grieg, i råd og dåd en av hans mest trofaste venner og forkjempere og endatil Annies onkel, var preget av den «største respekt, nærmest ærbødighet» (SGH til ØD 22/3 1995). De «Rarheder» Grieg siktet til i dagboksnotatet fra sin siste julaften (→ s. 607), bunnet kanskje i en underdanighetsfølelse overfor «den store mesteren» som aldri helt slapp taket?

Kantate ved Kroningen i Trondhjems Domkirke 22. juni 1906 (Verk 77)

Halvorsens ærbødige holdning til prominente personligheter satte naturlig nok sitt preg også på den omgangen han i embets medfør hadde med kong Haakon VII og dronning Maud etter 1905. Kort etter at kongeparet hadde kastet glans over hans store jubileumskoncert 27. mars 1907 (→ s. 608), møtte han dem igjen i en «finere middag» hos statsminister Michelsen, som han kjente fra Bergen. Begivenheten ble behørig kommentert i et brev til søsteren Marie:

Så var vi på supé hos Michelsen sammen med Kongen og Dronningen. Lammers sang mine sange. Annie talte meget længe med Dronningen som havde lagt mærke til Aase og Rolf [Halvorsens to eldste barn] på concerten. Kongen talte jeg med, han takkede for sidst og syntes det havde været en udm. koncert. Talte også meget med Løvland som var begeistret over Fossegrimen. Likeledes med den tyske minister (21/4).

Allerede til Nationaltheatrets festforestilling 28. november 1905, ved det nye kongeparets ankomst til Norge, komponerte Halvorsen en av sine mest inspirerte marsjer, «Hilsen til Norges Kongepar» (*Verk 69*), og året etter ventet hans til da kanskje mest ærerike oppdrag som komponist, å skrive kantaten til kroningen av det nye kongeparet i Nidarosdomen 22. juni 1906 (*Verk 77*).^{*} I utgangspunktet var det ikke gitt at oppgaven skulle betros Halvorsen, og den første som ble forespurt, var Edvard Grieg. Ikke overraskende stilte han seg alt annet enn entusiastisk til et slikt oppdrag, og til Henri Hinrichsen beklaget han seg 10. februar 1906: «Man hat mir den ehrenvollen Auftrag gegeben, die Krönungskantate zu schreiben... Ich frage nur: Was ist eine derartige Kantate, die viel Zeit und Arbeit kostet, *nachher?* Makulatur.» Hvor mye det egentlig bød Grieg imot å bidra kunstnerisk til den slags ytre pomp og prakt, går fram av et seinere brev til forleggeren, datert 14. april:

Es ist eine ärgerliche Geschichte. Auf der einen Seite möchte ich nicht unhöflich sein, auf der anderen aber interessirt mich die Sache gar nicht, ja sie hat nicht einmal meine entfernteste Sympathie. Denn ich sehe gar nicht ein was die norwegische Kunst mit der Krönung in Drontheim zu thun hat.

Etter at Grieg avslo tilbudet, ble det i en del avisinnlegg tatt til orde for å la oppdraget gå til Christian Sinding (Rugstad:104). Selv om Sinding – som Per Vollestad har framhevet – både var utmeldt av statskirken (Vollestad 2005:78 f) og var alt annet enn rojalistisk innstilt (Vollestad 2002:138 f.), framstod han i hvert fall i offentlighetens øyne som mer enn villig til skrive kantaten (EG til HHi 19/2

* Kantaten var ikke Halvorsen-familiens eneste bidrag til kroningshøytidelighetene. Dronning Mauds kjole ble levert av broren Rolfs moteforretning «Silkehuset» (RGHjr til ØD 22/3 1995).

1906). Reaksjonene lot derfor ikke vente på seg da det ble kjent at Halvorsen var den utvalgte komponisten. Den misunnelsen som bredte om seg, gjenspeiler på den ene siden hvor ærefullt et slikt komposisjonsoppdrag ble ansett for å være, på den andre siden hvordan Halvorsen fortsatt led under klikkevesenet i Kristianias musikkliv. *Nordisk Musik-Revue* brakte 1. april 1906 følgende innlegg fra en anonym innsender, undertegnet «Tilskuers»:

Med adskillig forbauselse læser vi i aviserne, at det er overdraget Nationaltheatrets kapellmester, hr. *Johan Halvorsen* at komponere musiken til kroningskantaten. Først hed det, at hr. Chr. Sinding skulde skrive musiken, men hr. Sinding har formentlig faaet betenkeligheder. Antagelig er det kroningskomiteen i Kristiania, der har betroet hr. Halvorsen dette ærefulde hverv. Men hvem har givet den usagkyndige komite dette vise raad? Kantatens tekst skrives af en geistlig, sogneprest Sigv. Skavlan, den skal synges i Trondhjems domkirke, og musiken bør vel derfor have en vis kirkelig karakter. Er imidlertid hr. Halvorsen den rette mand for denne opgave? Han har vist sig som en meget dygtig leverandør af mellemaktsmusik og en fiks instrumentator, som særlig forstaar at fraadse i messinginstrumenternes klangeffekter og nationale laater. Men af kirkelig musik har han, saavidt vides, ikke skrevet en takt, hvis vi ikke hertil skal regne hans «Olavssalme» [*Verk 54 nr. 3*] og melodien til «Gud signe Norigs land» [*Verk 22*, → s. 341] med sit trommehvirvelpræludium, hvor han alene har godtgjort sin mangel paa god musikalsk smag. Hele denne affære er mildest talt et stort misgreb og en forhaanelse af vore mange anseede og begavede kirke-musikere.


Det var fortsatt Iver Holter som stod bak utgivelsen av *Nordisk Musik-Revue*, men han lot ikke «Tilskuers» innlegg trykke uten at han samtidig, for første gang på mange år, tok Halvorsen i forsvar, kanskje fordi han lenge hadde hatt et enda mer anstrengt forhold til Sinding (Rugstad:79 og 104, Vollestad 2002:74 f., Vollestad 2005:75 f.)? Etter selv å ha komponert tre leilighetskantater kan Holter også ha følt seg forbigått på egne vegne. Han satte i alle fall inn en megetsigende kommentar rett under «Tilskuers» innlegg: «Redaktionen deler ikke den ærede indsenders mening, at en kroningskantate absolut bør skrives af en kirkemusiker, og finder iethvert fald hr. Halvorsen fuldt saa kvalificeret som hr. Sinding til at levere et virkningsfuldt arbeide af den art.» Halvorsens gamle vennskap med Sinding, som til da hadde tilhørt hans omgangskrets både i Kristiania (→ s. 547) og under flere sommeropphold i Åsgårdstrand (Schulerud:497 f.), gikk over styr på denne tida, og vi kan ikke se bort fra at viderverdighetene rundt kroningskantaten var den utløsende årsaken. Som vi skal komme tilbake til, ble Sinding etter hvert en av Halvorsens argeste kritikere, mens Halvorsens forhold til tidligere motstandere som Holter og Haarklou gradvis ble normalisert.

På grunn av kroningskantatens forhistorie må det ha vært ekstra maktpåliggende for Halvorsen å vise alle og enhver at han var oppdraget verdig. I løpet av kort tid våren 1906, innimellom arbeidet med *Prinsessen og det halve kongerige* og

vårens operaer, skapte han med den et av sine mest inspirerte verk, og det innen en oratorisk stil som han til da bare hadde befattet seg med i mindre verk og enkelte scenemusikalske nummere, så som korpartiene i *Kongen* (→ s. 527). Ifølge påtegning i manuskriptet var kantaten komponert ferdig 3.mai, men forberedelsene var ikke over med det, for både han selv og Nationaltheatrets orkester skulle medvirke ved seremonien i Trondhjem. «Jeg har hovedet fuldt av Kroningen, kantaten, koncerterne,» skrev han til søsteren Marie 10.juni, og han la til: «Var nylig på slottet i soupe og glæder mig til at hele stasen skal være forbi så jeg kan komme til at dyrke min lidenskab – at fiske.»

Kantaten faller i fem avdelinger som rammer inn og kommer innimellom selve kroningshandlingene, så i sin ytre oppbygning er den ikke så forskjellig fra mellomaktsmusikk. Allerede fra korets første innsats i kroningskantaten legger Halvorsen an en andektig, sakral stemning som stilmesig ligger nær Mendelssohns oratorier, dog med en utstrakt bruk av noneakkorder (f.eks. i t.28) og en del harmoniske rykk (f.eks. i t. 29–31) som kan minne om Bruckners vokalstil:

Kroningskantatens 1. avdeling, t. 21–32 (korpartitur)

Ved kroningsseremonien i Nidarosdomen hadde Halvorsen et blandet kor på 200 stemmer til disposisjon, og dette utnyttet han til fulle ved å bygge opp kantaten som vekselsang mellom ulike deler av koret (mannskor, kvinnekore, fullt blandet kor, kammerkor, dobbeltkvartett osv.) samt lengre vokalsoloer som ble sunget av Anna Kribel-Vanzo og Thorvald Lammers. Vokalsatsen er dels holdt i rent homofon koralstil, dels bygd opp med ekkoeffekter mellom ulike stemmegrupper. Hele verket avsluttes som seg hør og bør med en storstilt, fritt oppbygd stretto-fuge basert på innledningstemaet i 5.avdeling (→ ). I 2.avdeling kan vi merke oss hvordan Halvorsen nærmest siterer sin egen «Gud signe Norigs land» (→ s. 341) i tonesettingen av teksten «Gud signe Kongen og hans Æt»

(→ ♪), og 3. avdeling avsluttes av en sopransolo som dels er preget av en tydelig Grieg-inspirert melodikk, dels av en noe overraskende overgang fra Dess-til C-dur i slutten av melodiens tredje takt:



Fra Kroningskantatens 3. avdeling, sopran solo

Kantaten fikk en meget positiv mottakelse i Trondhjem, der den ikke bare ble oppført under kroningsseremonien 22. juni, men også ved en kirkekonsert neste kveld. *Dagbladets* reporter meldte herfra: «Nationalteatrets Koncert i Domkirken Kl. 8 1/2 blev git for fuldpakket Hus. Et større Koncertpublikum har neppe tidligere været samlet under et Tag i Norge. Programmets Udførelse var over Kritik. En fuldkomnere musikalsk Nydelse kan vanskelig tænkes.» (25/6.) Som en stemningsrapport fra prøvene til kroningen skrev *Dagbladets* korrespondent Thoralf Klaveness: «Jeg vil ikke spaa, men jeg tror, Halvorsen vil faa Glæde af sin Kantate. Den er baaret af Stemning, den eier en mandig Kraft, som falder i Øret. Og den er mesterlig harmoniseret» (23/6). *Aftenposten* kunne likeens meddele sine lesere at «den vakre Musik, som hører til Halvorsens bedste Inspirationer, faldt godt ind i Stemningen» (22/6).

Selv om Halvorsen hadde god grunn til å være fornøyd med sin debut som komponist av kirkemusikk og anså kroningskantaten som noe av det beste han hadde skrevet (*Norsk Tonekunst* 15/4 1907), skulle Grieg få rett i sine profetier om at den slags kantater var lite verdt etter at høytidelighetene var over. Da han i samme intervju ble spurt om ikke også Kristiania-boerne snart skulle få sjansen til å høre kroningskantaten, svarte han: «Kommer an paa, hvordan det vil stille sig med Koret.» Så vidt vites, er kantaten aldri blitt oppført i hovedstaden, og det skulle gå 85 år før den i det hele tatt ble framført, riktignok bare i utdrag, da det i forbindelse med signingen av kong Harald V og dronning Sonja ble avholdt en konsert med musikk fra tidligere kroninger og signinger i Nidarosdomen 23. juni 1991. I det nye millenniet ser verket heldigvis ut til å kunne få en renessanse, ikke minst fordi det i forbindelse med 100-årsjubileet for unionsoppløsningen ble valgt ut som ett av ti norske verk i serien «Et eget århundre». Framførelsen fant sted med Stavanger symfoniorkester med kor og sangsolister 21. april 2005. Året etter var kroningskantaten å høre igjen, da den stod på programmet på avslutningskonserten 11. juni 2006 under «Johan Halvorsen Festdager» i Drammen, der den også stod på programmet ved «Johan Halvorsen musikkfest» 11. mars 2014.

Den siste ære for Grieg

Da Halvorsen mottok budskapet om Edvard Griegs død 4. september 1907, anmodet Nina Grieg ham samtidig om å være dirigent under bisettelsen i Bergen fem dager seinere (JH til AOB 17/9). Til Frants Beyer telegraferte han tilbake samme dag: «Afreiser iaften... Haaber materiellet Nordraaksmarsch iorden.» Det var Grieg selv som hadde ønsket at den sørgemarsjen han i sin tid skrev ved ungdomsvennen Rikard Nordraaks død, skulle spilles i hans egen begravelse. Halvorsen, som reiste med kystbåten til Bergen, fikk beskjed om at marsjen bare fantes i et korpsarrangement, og da båten lå ved kai i Risør 5. september, telegraferte han igjen til Beyer: «Instrumenterer ombord Nordraakmarsj stort orkester. Sammenkald i anledningen størst mulig orkester. Foreslår Våren og Sørgemarsjen. Prøve lørdag formiddag [7/9].»

Ved bisettelsen i Vestlandske Kunstindustrimuseums store hall ble Halvorsens nye instrumentasjon av Griegs sørgemarsj framført av et stort orkester sammensatt av musikere fra fjern og nær. Som konsertmester medvirket hans gamle lærer Adolf Brodsky, som siden 1895 hadde virket i Manchester og sommeren før hadde besøkt både Grieg og Halvorsen i Norge (→ kronologi 14/81906). Den 8. september gav Brodsky følgende stemningsrapport fra samværet med Halvorsen og deres felles forberedelser i et brev hjem til kona Anna:

This morning, my dear, Halvorsen called for me and carried my violin; we went to a rehearsal. We rehearsed two things, both Grieg's: Funeral March and Våren (Frühling) for string orchestra. Then we went for a walk... After the walk we went into the Museum to look at Grieg. Today the public was not allowed, and we saw there Nina [Grieg], Tony [Hagerup] and a whole lot of relatives of Grieg. I cannot tell you what an influence the corpse had on me. Such calm on his face, such spiritual beauty (not-with-standing his closed eyes). It was impossible to tear oneself away...

Have become acquainted with his very best friends, Herr und Frau Frants Beyer. This, his neighbour, and old friend. Very symphathetic person... Tomorrow Frants Beyer has invited us there after the funeral – it's only two strides away from Troidhaugen... Time to finish, Halvorsen is calling for me now. He is a fine fellow – simply does wonders with the orchestra, consisting of the most varied elements, and, by the way, amateurs.*

Synet av Grieg på lit de parade gjorde neppe noe mindre inntrykk på Brodskys følgesvenn Halvorsen, som nå hadde mistet en virkelig bærebjelke for sitt virke. Tilbake i Kristiania skrev han til Brodsky 23. september: «Die feierlichen Tagen

* Engelsk oversettelse i RNCM. Etter hjemkomsten gav Brodsky en fyldig skildring av selve bisettelsen i *Manchester Guardian* (gjengitt i norsk oversettelse i Gaukstad 1967:49 f.).

den wir zusammen erlebten sind vorüber, und der grossen ‘moll’ der Tod wird wieder von der hellen ‘Dur’ des Lebens übertönt. Die wunderbare Stimmung wird aber immer in uns leben.» Gjennom hele sin aktive komponist- og dirigentkarriere hadde Halvorsen kunnet spørre Grieg til råds. Som ingen annen hadde Grieg påvirket forleggere til å utgi hans musikk, og Grieg hadde alltid stått skulder ved skulder med ham når han ble utsatt for kritikk. For Halvorsen skulle savnet av Grieg bli merkbart i flere år, noe han i januar 1912 selv kom inn på i et nyttårsbrev til ekteparet Brodsky:

Warum soll man doch die wenigen Menschen zu dem man hinaufblickt, entfernt leben! Überhaupt, das Leben im ganzen kommt mir ganz merkwürdig vor. Um nicht zu viel daran zu denken, arbeite ich restlos mit meine Symphoniekonzerte und Opernaufführungen, meistens mit grosser Erfolg. Gott sei dank ist uns’res Musikpublikum noch nicht müde. Fühle mich doch sehr allein. Vermisse oft unser gemeinsamen edler Freund Grieg. Er hatte immer das rechte vergeistigte Wort bei der Hand.

Griegs død gjorde et enormt inntrykk på hele det musikkinteresserte Norge, og 14. september 1907, straks etter hjemkomsten fra Griegs bisettelse, dirigerte Halvorsen en minnekoncert med et rent Grieg-program i Nationaltheatret. Fridtjof Backer-Grøndahl og Thorvald Lammers medvirket som solister, og publikumstilstrømmingen var så stor at konserten måtte gis fire ganger.

Ikke bare i Norge, men også i utlandet var det mange som ville ære Griegs minne. I Paris arrangerte *La Société de grandes auditions musicales de France* 11. april 1908 en stor konsert med Griegs komposisjoner. Arrangørene ønsket en norsk dirigent til å lede konserten, og etter at Svendsen lenge hadde hatt svært skrantende helse og var i ferd med å gå av som kapellmester i København våren 1908,* var Halvorsen et naturlig valg. Allerede under planleggingen av den franske konserten i Nationaltheatret 9. desember 1906 (→ s. 606) hadde han fått nær kontakt med den norske forfatteren Magnus Synnestvedt, som var sønn av Norges konsul i Paris og også ved denne anledningen var med på å trekke i trådene (Herresthal og Reznicek:237).

* Etter å ha mottatt laurbærkrans og heder i Kristiania da han for siste gang var gjestedirigent for Nationaltheatrets orkester 23–24/11 1907, følte Svendsen visstnok at han stodder som i sin egen begravelse (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990:272–276).

Da Stortinget 25/4 1908 avsto å gi Svendsen tilbake den komponistgasjen han hadde mistet i 1886 (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990:277 f.), skrev Halvorsen sporenstreks et flammende avisinnlegg, «Stortinget og herr Johan Svendsens æresgage» (VG 29/4). Sammen med redaktørene Olav A. Thommesen i *Verdens Gang* og Nils Vogt i *Morgenbladet* stilte han seg også i spissen for en innsamlingsaksjon som var så vellykket at de allerede 4/5 kunne meddele Svendsen at den manglende gasjen inntil videre ville bli dekket av private bidrag (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990:278).

I spissen for Lamoureux-orkesteret opplevde Halvorsen i Paris en av sine største seirer som dirigent. *Le Monde Musical* berømmet særlig hans tolkning av *Peer Gynt*-suiten, som i forhold til tidligere franske oppførelser «ikke var til at kjende igjen» og «havde faaet tilbake den nordisk smægtende, henrivende Ynde, der efterhaanden var gaat tabt for os gjennom en vidtdreven Popularisering» (norsk oversettelse i *Afp / H:269 f.*). Konserten ble også referert av korrespondenten i *Norske Intelligenssedler*:

Efter «Aases Død» faldt der sterkt Bifald, som steg efter «Anitras Dans» og kulminerte efter «I Dovregubbens Hal». Da runget det i Salen af Bravoraab og Haandklap, og Stykket maatte gis dacapo. Udførelsen var ogsaa storartet, og Halvorsen, – ja der skjød formelig Gnister af ham, der han stod, og han elektriserte alle de andre ^(15/4).

Godt fornøyd med utfallet av konserten skrev Halvorsen 12. april begeistret hjem til Annie:

Concerten blev den rene triumf. Jeg kunde gjerne have spillet alle 3 satser av Per Gynt da capo, men nøiet mig med Dovregubben efter stormende hyldest fra Publikum og orkestret. Den gik ogsaa fandenivoldsk... Nu flyver mit navn over hele Værden, og Du kan forstå jeg er stolt og lykkelig. Det fineste publikum Paris eier tilstede... Synnestvedt sagde at jeg som Dirigent havde med et slag erobret mig et stort navn.

I et intervju i *Morgenbladet* 19. april, straks etter hjemkomsten til Kristiania, uttalte Halvorsen seg nærmere om Grieg-konserten i Paris:

Indtrykket er overvældende... Det glimrende, 100 Mand stærke Orkester havde jeg jo allerede lært at kjende under Prøverne, og paa Generalprøven applauderede det baade Ellen Gulbranson og mig paa det hjærteligste. Men jeg kjendte jo ikke det franske Publikum, og det var jeg derfor ikke sikker paa. Men jeg lærte det at kjende under «Peer Gynt»-Suiten. Der brød løs en sand Bifaldsstorm og der maatte strax gives da capo... En tilstedeværende Nordmand sagde til mig efterpaa, at da man efter den betagende Stemning i Aases Død kom til sidste Sats i Dovregubbens Hal, saa var det, som Folk lettede sig paa Stolene. Men saa tog jeg den ogsaa paa en lidt annen Maade, end Fransk mændene var vant. Fru Gulbranson sang ... vidunderligt, – hun havde en af sine skønneste Øieblikke, og maatte synge «En Svane» da capo. Griegs tyske Forlægger, Hinrichsen, som overvar Konserten, underrettede strax meget begeistret Fru [Nina] Grieg, som opholder sig i Kjøbenhavn, om at Grieg, norsk Kunst, Ellen Gulbranson og jeg havde feiret store Triumfer...

Jeg vil sige, at det var for mig som det rene Eventyr det hele. Det brillante Orkester, som den hele Aften deltog i den Hyldest, som blev os tildel, var det en sand Fest at dirigere, og det var et særdeles elegant Publikum med stor Forstaaelse og Lydhørhed, vi havde. Konserten var, det kan man trygt sige, en stor Succes for Grieg, for Nordmændene og for norsk Kunst.

Til tross for suksessen og forhåpningene om å skaffe seg et navn som dirigent internasjonalt, skulle Paris-konserten våren 1908 bli Halvorsens eneste opptrreden som dirigent utenfor Norden ved siden av Wagner-festivalen i Berlin 1903

(→ s. 609).^{*} Som vi skal komme tilbake til i kap. 5, ble han til gjengjeld en kjent og kjær gjest i våre nordiske naboland.

Blomstrende operadrift ved Nationaltheatret under Vilhelm Krag's ledelse 1907–11

I forbindelse med Grieg-konserten i Paris overvar Halvorsen flere store operabegivenheter, bl.a. Wagner-operaer både der og i Berlin, der han gjorde et opphold på veg hjem til Norge (→ kronologi). Den forestillingen som gjorde størst inntrykk på ham, var likevel Puccinis *Madame Butterfly* på Opéra Comique i Paris:

Jeg ... benyttet Anledningen til at se alt af Nyt, som jeg kunde komme over. Og jeg fik se mange lærerige og interessante Ting. Saaledes saa jeg i Paris Madame Carrés Optræden i «Madame Butterfly» på Opéra Comique. Det er mit Haab, at vi skal faa denne Opera op paa Nationaltheatrets Bredder, hvis vi kan skaffe de fornødne Kræfter. Mindre tiltalte mig derimod Opførelsen af «Tristan og Isolde» paa «Den store Opera». Forøvrigt saa jeg en Del ogsaa i Berlin og Hamburg (*Mbl* 19/4 1908).

Med bakgrunn i Halvorsens egen forkjærlighet for eksotismer i musikken (→ s. 369) var det ikke overraskende at han falt fullstendig for Puccinis «japanske» opera, som i løpet av fire år hadde gjort furore verden rundt. Derfor var det heller ikke noe problem for ham å vinne gjenklang for sitt nye operaforslag. Allerede 16.mai 1908, en snau måned etter hjemkomsten fra Paris, ble følgende skrevet inn i referatet fra Nationaltheatrets styremøte: «Kapelmester Halvorsen kom tilstede og anbefalede indkjøb af operaen 'Butterfly'. Operaen besluttedes inkjøbt for M. 1500.00 + 6% af billetindtægten.» Halvorsen fikk ikke bare gjennomslag for et operaforslag i løpet av kort tid. Han fikk også klarsignal til på ny «at engagere sangeren [Carl] Hagman» (→ s. 496) mot at han bandt seg i tre år framover, og uka etter besluttet styret «at stille Kr. 4000 til administrationens disposition til engagering af faste operakræfter for næste sæson» (*NTprot* 23/5). I et brev til Gerhard Schjelderup skrev Halvorsen 11.august 1908:

Vi har nu i flere år været uden en *eneste* fast sangkraft ved thetret. Jeg kan godt foreslå, instudere og dirigere en opera, men jeg kan ikke hver gang skaffe et personale som både skal være godt og billigt. Imidlertid har jeg nu fået igjennem at der er engageret 1 tenor, 1 sopran og 1 bar. fast, så nu har jeg da lidt at bygge på.

* Sammen med Iver Holter var Halvorsen invitert til å dirigere i Adolf Brodskys hjemby Odessa sommeren 1910, men den lange reisen til ned svartehavskysten virket avskrekkende, og de økonomiske betingelsene var dårlige (JH til AH 16/3). «Idag skriver jeg til Odessa at jeg ikke kommer. Jeg orker ikke at give fra mig 14 norske junidage,» skrev han 10.mars i et brev til søsteren Marie. Vintrene 1910 og 1912 reiste Halvorsen til Tyskland (→ kronologi), men ikke for å dirigere selv, bare for å overvære konserter, operaforestillinger m.m. som ledd i planleggingen av musikkrepertoaret ved Nationaltheatret.

Med virkning fra høsten 1908 gjeninnførte Nationaltheatret dermed ordningen fra 1901–04 med fast gasjerte operasangere. I tillegg til Hagman ble sopranen Ragna Foss, tenoren Carl Struve og barytonen Halfdan Rode ansatt. Fra før var en annen baryton, Thorleif Sohlberg, engasjert som skuespiller, mens sopranen Borghild Bryhn (Langaard) hadde debutert i *Sjømannsbruden* våren 1907 (→ s. 604). I Glucks *Orfeus og Euridice*, som høsten 1907 var Bjørn Bjørnsons siste operaoppsetning og ifølge Hjalmar Borgstrøm markerte at «det gode Musik-Drama ... holdt sit Indtog paa Nationaltheatret» (*VG* 9/10), stod også den seinere så berømte Kaja Hansen for første gang på scenen. Hun ble gift med skuespilleren Egil Eide og antok etter forslag fra Toscanini kunstnernavnet Kaja Eide Norena. Med disse sangerne som grunnstamme i solistensemblen var forutsetningene for Nationaltheatrets operadrift radikalt forbedret.

I løpet av sesongen 1908–09 stod ikke mindre enn fire forskjellige operaer på Nationaltheatrets repertoar. Aspestrands opera hadde banet veg for mer norsk musikkdramatikk, og etter at Waldemar Thrane's syngespill *Fjeldeventyret* (→ s. 453) ble spilt våren 1908, gikk teppet 8. oktober samme år opp for Ole Olsens *Lajla*, den andre av de operaene Halvorsen hadde foreslått for Bjørn Bjørnson våren 1906 (→ s. 602). Komponisten, som også var operaens tekstforfatter, var såre fornøyd med Halvorsens arbeid med *Lajla* og skrev etter førsteoppførelsen: «Det er saare skjønt at være textlaver og muskant, naar en premiere løber saa vakkert af stabelen.» Olsen hadde likevel ikke glemt tidligere strider rundt Nationaltheatrets manglende norske operaprofil (→ s. 498 ff.), så han la til: «Maatte denne lykke ogsaa falde i andre norske komponisters lod; det er utroligt, hvor man i en slig stund kan glemme meget af det, som før var 'saart og hvast'» (sitert etter Gundersen:108).

Sammen med *Lajla* ble også Griegs *Olav Trygvason*-fragment for første gang framført i en scenisk versjon. Selv om operaene ikke ble oppført mer enn ti ganger, var det et betydelig løft for norsk opera, og musikk-kritikerne var nærmest samstemmige i sin ros både av musikken, solistene (først og fremst Kaja Hansen og Sigrid Wolf Schøller) og «kapelmester Halvorsen, som bærer en anseelig del av æren for de to heldige opførelser» (Reidar Mjøen i *Db!*, se ellers H:276–280 og Kindem:89 f.).

Sesongens neste opera var en reprise av *Carmen* (→ 2/12 1908), som først med Gina Oselio, dernest Matilda Jungstedt og til slutt Borghild Bryhn i tittelrollen gjorde mer lykke enn noen gang og oppnådde 25 framførelser. Etter siste *Carmen*-forestilling 13. april 1909 gikk det bare en drøy uke før Halvorsen endelig, ett år etter å ha sett operaen i Paris, kunne presentere *Madame Butterfly* for Kristianias publikum 22. april. I hovedrollen var den populære Cally Monrad tilbake på

Nationaltheatrets scene, og da hun i august forlot Norge i håp om suksess som «kongelig hofoperasangerinde» i Berlin (Stenseth 1990:114 ff.), ble rollen overlatt Kaja Eide (Norena). Sommeren etter var det Borghild (Bryhn) Langaards tur til å inneha Cho-cho-sans rolle. *Madame Butterfly*s suksess var total; operaen holdt seg på Nationaltheatrets spilleliste seks sesonger på rad og ble gjenopptatt forsommeren 1919 (→ s. 680). Som det går fram av oversikten neste side, ble den med i alt 87 oppførelser den mest spilte av samtlige operaer ved Nationaltheatret. «Jeg har set og hørt adskillige operaer baade i Dresden, Berlin, Hamburg og London,» skrev den i Norge bosatte tyskeren Walter Schmidt i et avisinnlegg, «men neppe nogensinde har jeg set i 'Europa' saadan en afrundet, helstøbt Forestilling, saa helt igjennem baaret af sand Kunst» (NMS-utkl.). Schmidt var ikke alene om å gi overstrømmende ros til Nationaltheatrets *Madame Butterfly*: «Sjelden eller aldrig har en norsk operaopførelse naadd denne høide av kunstnerisk helhetsvirkning,» skrev Reidar Mjøen i *Dagbladet* etter premieren, og i sin historikk beskrev Wiers-Jenssen oppsetningen som «saa sjælfuld, at dens make neppe har været set paa Nationaltheatret» (Wiers-Jenssen:225). Til og med *Aftenpostens* Otto Winter-Hjelm, som følte seg «lidet tiltalt» av Puccinis musikk, «hvor Tidstler og Roser voxer lige frodig,» gav full honnør til Halvorsen:

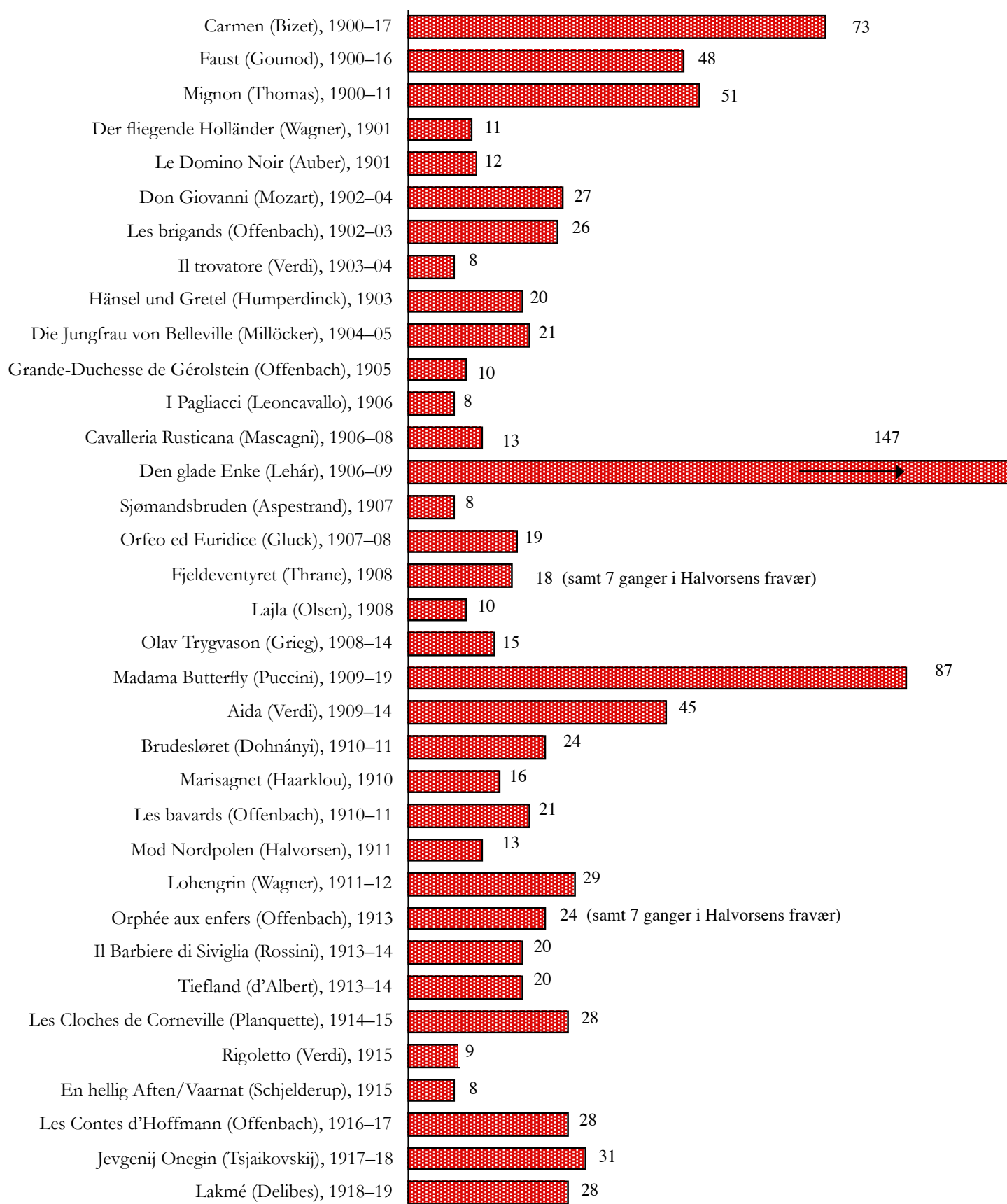
Den Sikkerhed, hvormed Kapelmester Halvorsen ledede det store og meget vanskelige musikalske Ensemble, saa alt var fint og afstemt og intet forfeiledes, gjør hans Dygtighed som Dirigent stor Ære. Det tør vel regnes for hans Mesterstykke som saadan at have bragt et saa godt Ensemble istand.

Etter å ha vært til stede ved en av forestillingene skrev Nina Grieg begeistret til Frederick Delius 22.mai: «I can send you greetings from the Halvorsens. He has just done Puccini's 'Butterfly' in a performance which was, by our standards, excellent.» Tre år etter, i mai 1912, publiserte den tilreisende amerikanske musikeren og skribenten William Armstrong en fyldig artikkel i Boston-bladet *The Musician* under tittelen «Johan Halvorsen and his service in Norwegian music». Armstrong var mektig imponert over Halvorsens innsats ved Nationaltheatret, ikke minst med *Madame Butterfly*, som han overvar høsten 1911:

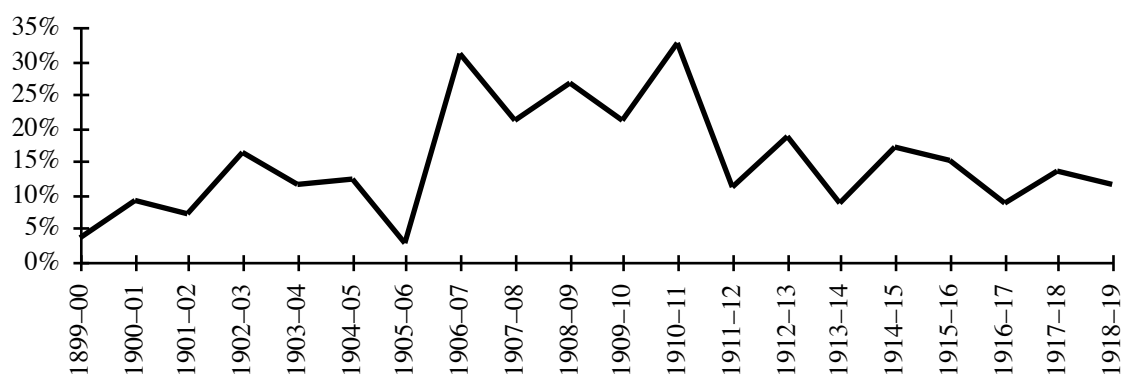
Madame Butterfly was given at the National Theatre last October [September]... The exhaustive labour entailed in the drilling of the chorus, the subsequent study of the score with orchestra, and finally the rehearsals of the ensemble, make combined an onerous task which few conductors would care to enter on. With Halvorsen it is an undertaking of love, not alone for Christiania, but for Norway, as people attend from all the neighboring cities round about, coming from Bergen on the country's farthest western shores to be present (H:322).

En viktig årsak til operaens markante framgang ved Nationaltheatret fra 1908 synes paradoksalt nok å ha vært at den operakyndige Bjørn Bjørnson gikk av som

Antall oppførelser av operaer, operetter o.l. under Halvorsens ledelse 1900–19



teatersjef. Forfatteren Vilhelm Krag hadde bare vært ansatt som sceneinstruktør ved Nationaltheatret noen få måneder da han overtok sjefsstillingen i november 1907, og med sin begrensede teatererfaring og mer beskjedne framtoning var han på godt og vondt langt mer lydhør overfor forslag og utspill fra teaterets skuespillere og øvrige ansatte enn tilfellet hadde vært med den selvsikre og autoritære forgjengeren (Wiers-Jenssen:244 f., Lyche:131–134). Marie Hamsun, som hadde blitt instruert av dem begge som skuespiller, hadde betegnende nok «mye til overs for Vilhelm Krag, hun likte ham som menneske, kanskje fordi han var så snill og grei. Bjørn Bjørnson kunne derimot være svært lunefull» (fortalt av Tore Hamsun i Opstad:273). Siden Krag først og fremst var litteraturens mann, var han i langt større grad enn Bjørnson henvist til å lite på kapellmesteren i spørsmål som angikk opera. Mens Halvorsen tidligere gang på gang hadde opplevd at hans «forslag når det gjelder opera ofte svinder bort i en stor grå 'Bøig-tåge'», som han skrev til Grieg 30. august 1906, skulle han under Krag få gjennomslag for en rekke av sine forslag til operaoppsetninger på Nationaltheatret. I løpet av Bjørnsons sjefstid utgjorde ikke opera- og operetteforestillinger mer enn snau 12 prosent av det totale antallet forestillinger ved Nationaltheatret, en andel som økte til drøye 25 prosent under Krags knappe fire år som sjef. Under etterfølgeren Halfdan Christensen gikk den igjen ned til 13 prosent. Følgende linjediagram viser den prosentvise andelen opera-/operetteforestillinger ved Nationaltheatret år for år fra åpningen fram til 1919, da operaforestillingene opphørte:



Det umiddelbart mest slående ved diagrammet ved utviklingen er den voldsomme økningen fra 2,76 til 30,88 prosent i Bjørnsons siste fullstendige sesong, 1906–07, men denne skyldes nesten utelukkende de 101 forestillingene med *Den glade enke*. Den vedvarende høye andelen gjennom Krags sjefstid 1907–11 er derfor langt mer bemerkelsesverdig. I sin artikkelserie «Operatiden på Nationaltheatret» framholdt Mathieu Berckenhoff:

De «operafiender» – og dem fantes det en del av både innen- og utenfor teatret – som hadde håpet at den utpregede litterat, dikteren Vilhelm Krag, skulle vise operaen den kalde skulder, ble snart skuffet. Fra første stund og hele sin sjefstid igjennom viste Krag den samme forståelse for operaens betydning for teatret som Bjørnson hadde gjort. I de henved fire år han stod i spissen for Nationaltheatret ble det endog gitt betydelig flere operaforestillinger enn i Bjørnsons over åtteårige sjefstid (*Afp* 10/8 1953).

Under den blomstrende operadriften ble det høsten 1909 på ny ble foreslått å få operaen inn som en fast institusjon ved Nationaltheatret. På initiativ fra Halvorsens tidligere motstander Vollert Bøgh (→ s. 478) ble det nedsatt en komite som skulle utrede saken. Det er vanskelig å bedømme hvor uhildet denne komiteen var i sin vurdering (jf. Kindem:88), men konklusjon ble at det både økonomisk og kunstnerisk var mest gunstig å opprettholde status quo:

Musik-dramaet kan for tiden ikke gives større plads og ikke fastere end det har paa Nationaltheatrets spilleliste. Ikke kan man gjøre indgreb i den berettigede hovedstilling taledramaet har; ikke kan man – av økonomiske hensyn – knytte til sig store og kostbare stemmer og for hele aaret betale de krævede internationale gager. Isaa-fald vilde operautgifterne sprænge Nationaltheatrets budget. Nu, da kun enkelte sangkunstnere er fast ansatte, mens hovedpartierne udføres av gjester, nu støtter de sporadiske operaforestillinger budgettet. Komiteen fandt derfor at der ikke forelaa nogen grund til at forandre det bestaaende system, hvorefter man ved hjælp av enkelte faste kræfter og forøvrig ved gjestespil hadde fremført en eller to nye operaer hver sæson. Betingelserne for en fast opera maatte være to scener og et ganske betragtelig statstilskud (Wiers-Jenssen:228 f.).

Mens operadebatten pågikk, var det Verdis store og utstyrskreven opera *Aida* som hadde inntatt Nationaltheatrets scene, «en opførelse som jeg efter selvsyn tør nævne som jevngod med de opførelser av denne opera, jeg har set paa utenlandske scener,» mintes Sverre Jordan i ettertid (*Mav* 15/3 1924). Mjøen karakteriserte *Aida*-premieren 6. november 1909 som «en helt fortreffelig opførelse», og han var generelt imponert over «hvor sikkert og overlegent teatret ... magter de opgaver, som det gir sig i kast med i operafaget» (*Dbh*). «Under Kapelmester Halvorsens gigantisk rolige Taktslag skred Operaen frem sikkert og godt gjennom arbeidet,» skrev Ulrik Mørk i *Ørebladet* 8. november, og mot slutten av sesongen fant signaturen «A.A.» i *Verdens Gang* grunn til å minne om at Halvorsen var «den virkelige hovedrolles indehaver» (13/4 1910). Hvilket enormt arbeid som lå bak hans ledelse av *Aida*, ble også framhevet av Borghild Holmsen i november-nummeret av *Urd*:

Først og fremst har kapelmester Halvorsen her nedlagt ugers og maaneders energiske – jeg tør si geniale – arbeide med indstudering af kor, orkester, øvede og ikke øvede solister, danserinder o.s.v. Andre «faste» operaer har sin «anden kapelmester», sin «korrepetitor», sit øvede personale, – kort sagt, Johan Halvorsen udfører her i Landet en 3–4 mands arbeide ved en slik leilighed.

Den økte operasatsingen gav mye heder og ære til Halvorsen. At den i de mest hektiske periodene naturlig nok også innebar betydelig merarbeid, går fram av flere brev han skrev til Annie våren 1910, da hun etter å ha født deres fjerde og siste barn, sønnen Stein, var syk i lengre tid og hvilte ut hos søsteren Mimi Bing i Bergen:

Jeg strier så på teatret om dagen at jeg ofte ikke orker at spise middag, men må tage mig en lur først på sofaen. Sagen er at jeg både har «Pjerrette» [*Brudesløret*, → 12/5] og «Marisagnet» [→ 17/8] at indstudere foruden at «Aida» går om aftnerne [12/4–11/5]. Siden skal også «Butterfly» op [29/5–27/8]. Dertil er jeg i en indsamlingskomite for Schjelderup og ved ikke min arme råd hvordan jeg skal få tid til at samle disse navne på min liste (JH til AH 16/4 1910).

Halvorsen skulle ikke få noe mindre å gjøre i Krag's siste sesong som teatersjef, 1910–11, da 110 opera-, operette- og ballettforestillinger utgjorde en rekordhøy andel på 32,64 prosent av alle forestillinger ved Nationaltheatret: I tillegg til gjenopptakelser av *Madame Butterfly* og *Mignon* (→ s. 496) gav sesongen rom for Dohnányis pantomime *Brudesløret*, Offenbach-operetten *Skravlebøtterne* (*Les bavards*) og Halvorsens egen operette *Mod Nordpolen* (*Verk* 99), som vi skal komme tilbake til under gjennomgangen av Halvorsens komposisjoner fra perioden. Det mest påfallende ved musikkrepertoaret var likevel den norske operaen *Marisagnet*, som var komponert av Nationaltheatrets og Halvorsens mest bitende kritiker gjennom alle år fram til da, Johannes Haarklou (→ s. 498). Så seint som våren 1908 holdt og publiserte Haarklou det sterkt polemiske foredraget «Fast Opera ved Nationaltheatret» (Benestad 1961:46), og dette er bakgrunnen for Halvorsens ironiske tilføyelse i et brev hjem til Annie etter sin store suksess i Paris: «Du får hilse Mormor [Marie Grieg], Rolf [Halvorsens bror] og – Hårklou – som naturligvis glæder sig særdeles» (JH til AH 12/4 1908).

Bare et drøyt år seinere må Krag sies å ha utført et diplomatisk kunststykke ved å skjære igjennom all tidligere splid: Uten at det var komponert så mye som en takt av musikken, antok han *Marisagnet* etter kun å ha lest Anna Winges libretto, vel vitende om at hun «hadde insistert på at Haarklou skulle lage musikken» (Benestad 1961:46). Vi vet ikke om Halvorsen hadde en finger med i spillet eller om Krag handlet på egen hånd, men den til da alltid refuserte Haarklou fikk i realiteten et rent bestillingsoppdrag for Nationaltheatret! Oppreisningen kunne neppe ha vært større, og Haarklou kastet seg med glød over musikken til *Marisagnet*, som var ferdig komponert allerede i november 1909 (Benestad 1961:47). Av brevet som er sitert over, går det fram at Halvorsen var i gang med innstuderingen av den nye operaen i april 1910, og 17. august var det duket for premiere. Med i alt 16 oppførelser viste *Marisagnet* seg til alt overmål å bli den

mest oppførte av alle norske operaer på Nationaltheatret (→ grafisk oversikt s. 621). Det er vanskelig å vurdere om suksessen skyldtes operaen selv eller at publikum ønsket å vise sympati for at Haarklou endelig fikk komme inn i varmen. Mottakelsen av selve verket var noe blandet blant kritikerne (Benestad 1961:47 f.), men Haarklou var meget fornøyd med Halvorsens instruksjon og ledelse av verket. Punktum kunne dermed settes for nesten 15 års bittert fiendskap dem imellom. Året etter, da Halfdan Christensen innledet sin tolv år lange periode som teatersjef med å sette opp hele Bjørnstjerne Bjørnsons historiske drama *Sigurd Slembe* over to kvelder (18–19/9 1911), gav Halvorsen Haarklou i oppdrag å omarbeide sin musikk fra 1885 (→ s. 198) og i tillegg komponere noen nye nummer til stykkets andre hoveddel, *Sigurds Hjemkomst* (Benestad 1961:222–224). Som en av ytterst få norske musikere fikk Haarklou i åra fram til 1919 dessuten lov til å opptre som gjestedirigent i egne komposisjoner ved flere av Nationaltheatrets symfonikonsserter (8–9/11 1913, 17/3 1917 og 18/1 1919). At det nå var gått noen år siden Edvard Griegs død og Bjørn Bjørnsons avgang som teatersjef, gjorde det tydeligvis lettere for dem begge å sette en strek over det som hadde vært. I en artikkel til Halvorsens 50-årsdag skrev Haarklou i en forsonende tone om jubilanten:

I 1899 ansattes han som Kapelmester ved Nationalteatret hersteds. Som saadan har han ledet flere Operaopførelser med ubestridelig Dygtighet. Naar han er blit angrepet for Teatrets negative Holdning likeoverfor norske Operaer under Bjørn Bjørnsons Regime, kan det hende, at Smed blev rettet for Baker. Det har nok været Forfatterne, som av økonomiske Grunde har ønsket og ønsker mindst mulig norsk Originalopera, og som i Bjørnson hadde en naturlig Medinteresseret og i det av Teatrets Generalforsamling valgte Direktørkollegium snille Nikkedukker (*Mp* 14/3 1914).

Komposisjoner i mindre format 1907–13

Etter at Halvorsen i Bjørn Bjørnsons velmaktsdager hadde komponert en mengde, til dels svært omfattende dramatisk musikk, fullførte han i løpet av Krag's tre første sjefsår bare helt ubetydelige småsaker for scenen (→ *Verke* 84, 85, 92, 93, 96 og 97). Dette hadde dels sammenheng med at Krag i mindre grad enn forgjengeren satset på store, prangende oppsetninger med originalsrevet musikk, dels at flere større komposisjonsoppdrag for scenen ble overlatt Per Winge, som etter seks års virke som Nationaltheatrets sekretær takket av i 1907 for igjen å kunne vie seg til musikken på heltid. Det eneste større dramatiske arbeidet Halvorsen var engasjert i, var å komponere musikk til Hulda Garborgs *Liti Kersti*, et «eventyrspel med song og dans». Oppdraget hadde han påtatt seg allerede i 1903, men oppsetningen, der Cally Monrad var tiltenkt tittelrollen, ble besluttet utsatt

til *Fossegrimen* var utspilt (Dale:136). Krag forsøkte å få gjenopptatt arbeidet, og Hulda Garborg noterte i dagboka 19. mai 1908: «Halvorsen skal arbeide med musiken i sommer. Den som lever, får se.» Det ble vanskelig for Halvorsen å finne nødvendig tid og overskudd til å komponere innimellom de mange operaoppsetningene. Den 24. oktober skrev han noe beskjemet til henne:

Desværre har jeg denne høst været så optaget med operaarbeide at jeg ikke har fået den fornødne tid til at arbejde med Liti Kersti. Jeg har knapt havt en time på dagen til min egen rådighed. Men jeg indrømmer at 6 år er en lang ventetid, og Deres englelige tålmodighed vækker de ædleste forsætter tillive hos mig om at tage fat snarest. – Den store forskjel på Vorherre og undertegnede er, at han gjorde det «grøvste» fra sig på 8 dage, medens det for mig kanske vil gå både vinter og vår! Imidlertid har jeg stor interesse af liden Kersti og jeg håber det vil lykkes mig at få lidt pusterom ved theatret så jeg kan gå igang med arbeidet.

Den 2. mars 1909 unnskyldte Halvorsen seg på ny overfor Hulda Garborg med at han tilhørte «den arme klasse af mennesker der må være ‘oplagt’ for at kunne producere noget der duger», men at han da var i gang med å komponere *Liti Kersti*-musikken. Vi vet ikke om det var tid, inspirasjon eller selvtillit det skortet mest på, men nok en gang kom det eller annet i vegen, og året etter var det tydeligvis slutt på forfatterens tålmodighet. «Siden jeg sist talte med Dem har jeg ustanselig været besøgt av sygdom i mit hjem» (→ s. 624), skrev en forlegen Halvorsen 21. februar 1910, og han fant det rimelig om hun i stedet ville henvende seg til en annen komponist. Året etter sonderste Hulda Garborg mulighetene for å få Sinding til å skrive musikken, men også han takket nei (Rugstad:111, Vollestad 2002:148, Vollestad 2005:166). Rundt 1915 skrev Arne Eggen musikk til *Liti Kersti*, men denne ble refusert av Halvorsen. I 1919 falt det i stedet i Det Norske Teatrets lodd å sette opp synge- og dansestykket i en omarbeidet skikkelse (Dale:136 f.).

Det var først og fremst i sommerferiene Halvorsen hadde tid til å komponere, men som i tidligere år hadde han også behov for å koble av med aktiviteter som fiske og landskapsmaling (→ s. 549). Dette kan forklare at han i stor grad nøyde seg med å komponere småstykker, noe som ikke minst kom fiolinlitteraturen til gode: I løpet av noen år gav han ut *Kleine Tanz-suite* (1904–07, *Verk* 80), fire *Intermezzi* (1910, *Verk* 91), «Bryllupsmarsch», «Intermezzo» og «In Memoriam» (1912, *Verk* 102) og «Lied des alten Fischers» (1913, *Verk* 47 nr. 6), tilsammen 13 foredragsstykker for fiolin med pianoakkompagnement. Fra samme periode stammer også fem *Miniaturen* for to fioliner og piano (1909–10, *Verk* 90). I likhet med de mange fiolinstykkene fra slutten av Bergens-perioden (→ kap. 3.5) dreier det seg om upretensiøse, men gode, idiomatisk skrevne småstykker, takk-nemlig musikk både for amatører og profesjonelle, ikke minst til undervisnings-

bruk. *Musikbladet* karakteriserte de fire intermezzoene som «interessante og velklingende» og mente at de ville «være velkomne for alle litt viderekomne Felespillere». Betegnende nok la anmelderen til: «Selv om de ikke overalt er like originale i Opfindingen, forstaar Halvorsen den Kunst at presentere sine Kompositioner saaledes, at de aldrig blir kjedelige» (14/12 1910). At slik komposisjonsvirksomhet også representerte en kjærkommen bünntekt for Halvorsen, går fram av følgende kommentar i et brev til Annie 16.mars 1910, da han hadde bestemt seg på å takke nei til invitasjonen fra Odessa (→ s. 618) og i stedet så fram til den norske sommeren: «14 deilige dage i Nevlunghavn! Hvor jeg kan tjene 200 kr. på en dag, hvis jeg er opplagt.» For de fem miniatyrene fikk Halvorsen utbetalt 500 kroner i honorar (ifølge forlagskontrakt med Wilhelm Hansen 11/7 1909), noe som indikerer han ved hjelp av skippertak, gjerne på regnværsdager (JH til AH u.d. [22/6 1916]), komponerte inntil to fiolinstykker om dagen.

Mest kjent av fiolinstykkene fra denne perioden er den fortsatt populære *Kleine Tanz-Suite*. Mens Halvorsen i 1. sats av fiolinsuiten *Mosaïque* og ikke minst i musikk til skuespill som *Vasantasena* og *Dronning Tamara* hadde utforsket «orientalske» klanger, forsøkte han her med hell å inkorporere særtrekk i musikkstiler fra fem europeiske land. Suiten har for øvrig en viss forbindelse til hans virke ved teateret, idet to av satsene, «Spanisch» (→ s. 539) og «Norwegisch» (→ s. 578), er arrangementer av scenemusikk fra 1904. Det kan heller ikke utelukkes at den arkaiserende, «franske» innledningssatsen kan være et arrangement av en «Gavotte» Halvorsen skrev som forspill til Wessels kjente tragedie-parodi *Kjærlighed uden Strømper* (→ 31/1 1905, *Verk* 63). For øvrig består suiten av en forrykende, «italiensk» tarantella og – som finale – en «ungarsk» csárdás med den karakteristiske vekslingen mellom en langsom, melankolsk «lassu» og en hurtig, lidenskapelig «friszka». En slik imitert «sigøynerstil», rettere sagt Verbunkos-musikk (→ 368), var Halvorsen godt fortrolig med etter framførelser av musikk som Delibes' *Coppélia*-csárdás og Liszts ungarske rapsodier.

Av de andre fiolinstykkene er det særlig grunn til å framheve tre som seinere ble instrumentert for orkester: den mystiske, spøkelsesaktige «Nächtlicher Zug» (miniatyr nr. 2), «Lied des alten Fischers», som ikke var en ny komposisjon, men en utsøkt harmonisering av en solosang fra scenemusikken til *Tordenskjold* (→ s. 537), og den briljante «Bryllupsmarsch» (*Verk* 102 nr. 1). Ifølge programheftet til en «populär symfonimatiné» i Stockholm 26.desember 1924 bygger bryllupsmarsjen på «en 'brudmarsch', som direkt hämtats från en bondspelman ... såsom den klingat under generationer i trakterna kring Tyrifjorden och Dramsälven.» Opplysningene tyder på at «Bryllupsmarsch», i likhet med bruremarsjen til *Fossegrimen* (→ s. 572), er komponert med utgangspunkt i autentisk folkemusikk-

materiale, kanskje en marsj han fikk høre av en bygdespellemann under et besøk hos søsteren Marie i Eiker?

Fiolinkonserten (Verk 86)

Halvorsen komponerte ikke bare fiolinstykker i mindre format: I forbindelse med jubileumskonserten i mars 1907 (→ s. 608) utbasunerte han i flere avisintervjuer at han «for Tiden holder ... paa med en Violinkoncert» (*VG* og *Mbl* 24/3 1907). Da Christian Haslerud 15. april samme år brakte et portrett av Halvorsen i sitt nye musikkblad *Norsk Tonekunst* og ville vite om det var lenge til den var ferdig, svarte han optimistisk: «Nei, det varer ikke længe.» Det ble likevel vanskelig å finne tid og overskudd til et så omfattende komposisjonsarbeid innimellom de mange gjøremålene ved Nationaltheatret. I et brev datert 9. juni 1907 skrev han til søsteren Marie:

Theatret slutter den 7de juni, og den 15de reiser vi til Åsgårdsstrand, og da jeg gjerne vil være lidt for mig selv dagene imellem den 7de og 15de så havde jeg tænkt mig op til Dig. Sagen er at jeg arbejder på en violinconcert, den er forresten snart færdig. Men jeg står nu fast, men tror sikkert at jeg finder det resterende i Dine hyggelige stuer. Hvad siger Du til dette? Vil Du og kan Du have mig et par Dage? (Du ved vi to harmonerer så godt sammen.)

Halvorsen reiste titt og ofte til Marie for å komponere (SGH til ØD 22/3 1995). I et nytt brev til henne skrev han 6. oktober 1907: «Jeg skulde like at komme op og skrive noder hos Dig igjen. Det er så velsignet rolig og koselig.» Dessverre synes oppholdet på Nedberg å ha hjulpet lite, for i den videre framdriften av fiolinkonserten stod han lenge bom fast. Til Adolf Brodsky, som han møtte i Griegs bisettelse (→ s. 615), skrev han 23. september 1907: «Das Geigenconcert muss ich noch etwas reparieren, dan geth das auch nach England und klopf an der Thür deiner Haus.» Det norske musikkmiljøet ventet naturligvis med spenning på fiolinkonserten. Iver Holter, som opptrådte stadig mer forsonende i forhold til Halvorsen, forsøkte å få fortgang i sakene ved å innby ham til selv å uroppføre konserten som solist med Musikforeningen. Den 12. mars 1908 skrev Halvorsen unnskyldende tilbake:

For det elskværdige og ærefulde tilbud om at spille min violinconcert i Musikforeningen, min hjærteligste tak. Desværre må jeg nok sige nei, da jeg simpelthen ikke har råd at spille concerten hverken her eller i Musikforeningen på grund af de lokale forhold. Jeg vil mest mulig for eftertiden undrage mig Hr. Borgstrøms, Winther Hj. og Hårklous behandling af mine musikalske frembringelser. Du kan godt forstå at man nødig vil have et så vidt stort arbeide slagtet med engang i det kjære hjemland. Nei da er det bedre at få overhalingen i Tyskland. Da er man iallefald i godt selskab. Altså, tak kjære Holter. Brænd dette uoficielle brev.

At Halvorsen kunne produsere scenemusikk, småstykker og arrangementer i et nesten utrolig tempo, men ble plaget av prestasjonsangst når det var snakk om å fullføre mer prestisjefylte verk i større format, har vi allerede har vært inne på i omtalen av strykekvartetten og dens ulykksalige skjebne (→ s. 240). Når han i det hele tatt fullførte fiolinkonserten, som var hans til da mest omfattende verk innen absolutt musikk, var det i stor grad takket være den unge, kanadiske fiolinisten Kathleen Parlow. Etter å ha vært elev av Leopold Auer, som også Halvorsen hadde hatt timer med i St. Petersburg (→ s. 264), reiste hun på store konsertturneer i Europa og gjorde furore over alt. Som 17-åring gav hun sin første Kristiania-konsert i Brødrene Hals' Sal 9. januar 1908, og folk skal ha strømmet over gata «fra Nationaltheatret i pausene for å høre det nye vidunder» (Qvamme 2000:200). Ti dager seinere framførte hun Tsjajkovskijs fiolinkonsert med Nationaltheatrets orkester, og 19. september samme år spilte hun med stor entusiasme Halvorsens to norske danser og «Veslemøys sang» ved en symfonikonsert i Nationaltheatret. Hun spilte dem også ved konserter utenlands, bl.a. i Rotterdam 7. november 1908, der en kritiker karakteriserte de samme tre Halvorsen-stykkene slik:

How strong did she [Kathleen Parlow] characterize, in exquisite rhythmic buildup, the two Slatter, Norwegian farmers' dances, of the Norwegian Halvorsen. And wasn't it like the violin cried melancholic tears in the sordino-veiled tones of Veslemoy's singing, in which Halvorsen shows his filiation with Grieg? (RN 10/11)*

Året etter spilte Parlow inn «Veslemøys sang» og den andre av de norske dansene for The Gramophone Company i London, det tidligst kjente lydopptaket som eksisterer av Halvorsens musikk (→ *F 1*, se s. 83 i bd. 3).

Halvorsen var svært begeistret for Parlows spill (AH 27/11 1951 – NRK 2522) og satte henne høyere enn nesten alle andre berømte solister som gjestet Kristiania (JH til AH 16/3 1910). Parlow var på sin side en varm beundrer av Halvorsens musikk, og da hun fikk høre at han holdt på å komponere en fiolinkonsert, ble hun en sterk pådriver for at han skulle få den ferdig. En bedre tolker av fiolinkonserten kunne Halvorsen ikke tenke seg, hennes unge alder til tross, og verket ble naturlig nok tilegnet henne. Da fiolinkonserten ble oppført ved Nationaltheatrets konserter 11. og 12. september 1909, stod følgende å lese i programheftet:

Efter komponistens eget udsagn skyldes det for en stor del miss Parlows glimrende spil, at konserten blev færdig udarbeidet, og dette har han ønsket at give udtryk for, ved at tilegne hende sit værk.

* Dette og følgende sitater fra nederlandske aviser er oversatt til engelsk av Rob de Meester.


Parlow tok villig imot dedikasjonen og gikk trolig i gang med å innstudere verket nesten et år før oppførelsen. Det er uklart om Halvorsen hadde klart å fullføre konserten i løpet av sommeren 1908 eller la siste hånd på verket i ukene etter Parlows besøk i september. Ved årsskiftet 1908–09 må hun i hvert fall ha hatt sitt eget noteeksemplar, for 28. januar sendte Halvorsen følgende rettelser til henne:


NATIONALTHEATRET.

Kapellmesteren. Kristiania d. 28. januar 1909.

Dear Miss Parlow!


From Mr. Björnsen I have heard
that you will give Yourself good time
to study our Concerto. That is right.
It is no hurry! Please take out 2
notes (c and a) in the Andante ~~26 and~~
97th bar: (in the Piano and Orch. score)

In the Piano  like this

not so 

In the score

Hauto II
Oboe
Clarinetts
V. cello
Basso



like this

Brev fra Johan Halvorsen til Kathleen Parlow 28. januar 1909, side 1 (Music Library, Univ. of Toronto)

Det lille utdraget med t. 96 og 97 i Andante-satsen gir oss naturligvis ikke noe stort inntrykk av verket, men vi ser i det minste at disse to taktene av mellom-satsen gikk i $\frac{3}{8}$ -takt og var tonalt forankret i a-moll. Den første av taktene inneholder en C-durtreklang, som – på typisk Halvorsen-manér (→ s. 196) – videreføres til a-moll via en forstørret treklang på tredje taktslag. Selve korrekturen omfatter kun en liten detalj, uttynning av en a-molltreklang til en unison, oktavert *e* på første slag av t. 97. For Parlows innstudering av verket virker forandringen helt uvesentlig, men ut fra fortsettelsen av brevet er det tydelig at han følte behov for både å konsultere og «berolige» henne med hensyn til orkestreringen av verket:

By letter N you must not be afraid if the orchestra seems a little strong to the solo-part. The viola and the oboi are playing the melodie with the solo... If you find that some thing in the concerto ought to be altered, please wright me.

Vi vet ikke om Parlow kom med noen endringsforslag, men det Halvorsen antyder om at instrumentasjonen kanskje var noe «tjukk», stemmer – som vi snart skal se – godt overens med den responsen verket fikk etter oppførelsene i august og september seinere samme år.

Videre i samme brev fortsatte Halvorsen: «I am now wrighting out the concerto for Leopold Auer (Klavierauszug) because Mr. [Einar] Bjørnson* told me he wanted it. At deres felles lærer Auer viste interesse for Halvorsens fiolinkonsert, er bemerkelsesverdig. Hvorvidt klaveruttolget virkelig ble skrevet av og sendt til Auer, er likevel usikkert. Auer fikk svært lite med seg til USA da han i 1917 forlot St. Petersburg i hui og hast.** Om det skulle ha vært etterlatt noe Halvorsen-manuskript i hans eie, må det derfor antas å være blitt igjen i Russland. Jørn Fossheim, som er tilknyttet prosjektet *Norske musikkarv* (→ s. 31), har etterspurt eventuelle Auer-arkiver i St. Petersburg og Moskva, men uten resultat.

Halvorsens neste bevarte brev til Kathleen Parlow er datert 1. juni 1909:

* Direktør Einar Bjørnson, yngre bror av Halvorsens tidligere teatersjef Bjørn Bjørnson, ble under Parlows første Norges-besøk i 1908 fullstendig bergtatt av den kanadiske ungjenta og hennes spill. Samme vinter forærte han henne en like kostbar som berømt Guarneri del Gesù-fiolin, tidligere eid av Giovanni Battista Viotti. Hun benyttet fiolinen livet ut.

** Prof. Andrew Homzy ved Concordia University (Montreal) har sjekket dette uten hell, men fant i det minste ut at Auer ikke fikk med seg stort da han forlot Russland. Han kom derfor til at manuskriptkopien - om den eksisterer - fortsatt må være i Russland. Både han og to bibliotekarer i Toronto har dessuten sjekket Kathleen Parlows etterlatte arkiv i Music Library, University of Toronto, uten å finne andre Halvorsen-noter enn Veslemøys sang og de to første norske dansene.

Først i 2015 ble partitur og stemmer til Halvorsens fiolinkonsert gjenfunnet blant usortert materiale av bibliotekar James Mason. ØD fikk melding om dette funnet 3. august 2015, fem dager etter at denne avhandlingen ble innlevert til bedømmelse.

I have the pleasure to send You this new Pianopart which, I suppose, will be more important to the pianist in some of the tuttis. Please, retourn the old Pianopart to me because I have none. From Mr. [Einar] Bjørnson I was very glad to hear that You are going to play the Concerto in Holland this summer. I give You my blessing and hope You will send me a few words when You have played it.

Sommeren 1909 var Parlow og hennes mor gjester på det mondene strandhotellet Kurhaus i Scheveningen ved Haag. Hotellet hadde en berømt «Kurzaal» (i dag ombygd til restaurant), der ingen ringere enn Berliner Philharmonisches Orchester gav to konserter daglig fra juni til september i perioden 1885–1910 (Trümpi:39). Dirigent sommeren 1909 var orkesterets andreakapellmester Ernst Kunwald (DK, bl.a. 22/5 1909). Kathleen Parlow ble engasjert som solist ved to av disse konsertene. Ved den første, som fant sted 11. august, spilte hun bl.a. Tsjajkovskijs fiolinkonsert og Sarasates fantasi over temaer fra Bizets *Carmen*. Det svært fulltallige publikum var nærmest i ekstase, og «numerous flower pieces were gifted to the admirable girl» (HNvdD 12/8 1909). Ut fra kritikkene kan det være vanskelig å bedømme Parlows spill. Mange, f.eks. kritikeren i *De Tijd*, lot seg blende av 18-årige Parlows alder og utseende og skrev om lite annet:

What a crowd yesterday in the Kurhaus. Loyal visitors have rarely attended something like this: There was not even a spot left to stand. That influx of a crowd was because of the performance of the youthly violinist Kathleen Parlow.

A sympathetic appearance, this 18-year old artist: slim, wearing her dark hair simply with a centre parting, with an artistic expression in her deep eyes. Although youthly, her traits carry a serious note, and she recently did mature more. Then again, a lot is demanded from a wonderchild like this, whose studies are not to be underestimated.

With great calmness, and seemingly unsensitive to the high temperature in the overly full room, she completed her heavy task: before the break a concert of Tschai-kovsky, and afterwards a «Carmen-fantaisie» of Bizet-Sarasate. Resounding applause and beautiful flowers of course, but that overly filled room meant more than that.

Saturday the talented Englishwoman performs in the Kurzaal again (DT 12/8).

Kritikeren Josef Daniel De Jong, som hadde vært i Bergen som musikkritiker under musikkfesten i 1898 (→ s. 384), var også fascinert av Parlows spill, men følte seg likevel forpliktet til å irettesette sine med-kritikere fordi de i *for* stor grad lot seg blende av utenommusikalske faktorer:

In *Het Vaderland*, dr. De Jong, in a review of a performance of Kathleen Parlow in the Kurhaus in Scheveningen, gives a «subtle wink» to critics, who in the light of prevailing standards of the musical firmament, can sometimes go a little crazy. He writes: «In short, Miss Parlow also captivated me now, with her big and amiable talent, paired with simplicity. Maybe there will be readers among us, who call all that ‘faint praise’, because it’s such an incensed young lady.» And then the «subtle wink»: «They should know, that it is the critics duty, even within a ‘foule en délire’, to keep their calm» (RN 18/8).

Det var ved Parlows andre Scheveningen-konsert, 14. august 1909, at hun og Berlin-filharmonikerne uroppførte Halvorsens fiolinkonsert under Kunwalds taktstokk: «My soul is with You in these days,» skrev Halvorsen til Parlow fem dager før og la til: «I am sorry my ears not can hear You the 14th of August. If some good words about our Concert, please, send them to your good Freind and admirer, Johan Halvorsen.» På konsertdagen, 14. august, skrev en korrespondent til *De Tijd* om sine forventninger til kveldens konsert:

I shake off all the dust, to bring myself under the enchantment of Kathleen Parlow for a while, who this night, will attract a full Kurhaus Hall again, like she did last Wednesday evening. This «all the way from Canada coming» favourite of our seaside crowd is an abnormally gifted artist, who truly deserves the attention and it's course (*DT* 18/8).

Det er tydelig at det ikke var uroppførelsen av en helt ny fiolinkonsert, men Parlows opptreden *per se* som var ventet å lokke feriegjestene i strandbyen inn i konsertsalen denne lørdagskvelden. Den eneste avisa som synes å dvele også ved det faktum at hun uroppførte en helt ny fiolinkonsert, var *Het Vaderland*, som 16. august brakte en lengre, usignert kritikk av verket. Forfatteren var etter alt å dømme nevnte Josef Daniel De Jong, som innledningsvis gav en vurdering av de siste års tilvekst av mer eller mindre levedyktige fiolinkonsserter:

Dvořák's, Sinding's, Tor Aulin's and Sinigaglia's [Violin Concertos] are still played, but in vain. [Henri] Marteau took that of Dalcroze under his protection, and it is feared, that also his performance of Max Reger's concerto will be his «dove's labour lost». Sibelius' concerto appears to be non-existent for violinists. I cannot find any reason for that, other than that it take a lot of effort from the soloist and more of the orchestra than what is to establish with rehearsal (*HV* 16/8).

Sibelius' konsert har i ettertid vist seg å være svært så levedyktig, og nettopp Parlow skulle snart bli en av de fiolinistene som satte den på programmet og virkelig gikk inn for å fremme den. Ved denne anledningen var det likevel Halvorsens fiolinkonsert som skulle presenteres, og de Jong, som et par dager før hadde uttrykt en smule skepsis til dyrkingen av «fenomenet Parlow» (→ forrige side), hadde positive forventninger til et nytt, større verk av ham: «It is obvious that the announcement of a brand-new violin concerto would generate interest, and the name Halvorsen had already a good sound with us» (*ibid.*). Under musikkfesten i Bergen hadde de Jong sammenliknet Halvorsens Vasantasena-suite med de beste tilsvarende ting av Bizet, Saint-Saëns og Massenet (→ s. 384). Dessverre ble han desto mer skuffet denne gangen:

I am sorry to say this first presentation disappointed. The concerto consists of three parts, of which the first two: Moderato assai quasi una fantasia, and Andante sostenuto, carry over into each other without a break. The Norwegian descent of the

work is revealed immediately, in the opening cadence, and this is also evident further on, not least in the finale, a real Norwegian «springdans». This would be a recommendation, if the composer had brought more important motives of longer breath, and if he would be able to concentrate better. However, it often remains to be small build-ups, and the whole piece leaves the impression of being crumbled/fragmented and rather monotonous. The concerto is difficult and was perhaps not yet fully mastered by the soloist, but that Kathleen Parlow was trying her best to let show the unmistakable beauty in the middle-piece, one can be assured of. And Halvorsen definitely knew what he was doing, when he left it up to miss Parlow to perform the youngest child of his muse for the first time. It doesn't matter what she plays, her success is always guaranteed with us (*HV*^{16/8}).

De Jongs kritikk er den eneste som har latt seg oppdrive fra den nederlandske uroppførelsen av Halvorsens fiolinkonsert. De innvendingene han hadde mot verket, særlig når det gjaldt mangelen på lengre musikalske linjer i den tematiske utviklingen, stemmer – som vi snart skal se – svært godt overens med tilsvarende kritikk som skulle komme etter den norske førsteoppførelsen fire uker seinere.

Allerede 15. august 1909, dagen etter oppførelsen og dagen før de Jongs kritikk stod på trykk, fikk Halvorsen telegrafisk underretning fra Einar Bjørnson om at fiolinkonserten ikke var blitt den suksessen de hadde håpet på. Det er uklart om den kritikken han refererte til, var framkommet muntlig eller på trykk, men samme dag skrev Halvorsen i alle fall til Parlow:

Just in this moment I received a telegram from Mr. [Einar] Bjørnson in which he tells me that You have played my concerto splendidly, that the orchestration did not suit the soloviolin, and I have also understand that the papers were not very fond of the concerto as a composition. Of course, I am a little sorry to that fact and if you will be kind enough to send me the score and mark out the bars who were not good, I will work it over again and not leave it before I have heard it myself.

Dear miss Parlow! I have now to send You my heartiest thanks for the warm interest You have taken in the concerto and for all the work You have done to bring it out.

Your admirer and most sincerely friend Johan Halvorsen (Excuse my English.)

Halvorsen var tydelig skuffet, men ville ikke desto mindre gjøre alt han kunne for å fortsette med sine stadige «forbedringer» av fiolinkonserten. Det var for lengst planlagt at han fire uker seinere skulle dirigere verket hjemme i Kristiania med Parlow som solist. Som alltid fryktet han dommen fra hjemlige kritikere mest (jf. brevet til Holter halvannet år før, → s. 628), og en utenlandsk suksess for verket ville øyensynlig ha hjulpet det til å få en mildere «behandling» i norsk presse. Nå gjaldt det i stedet å holde den lunkne mottakelsen i Nederland hemmelig, en strategi som synes å ha vært vellykket. Norske aviser nevnte den ikke med ett ord, og Nationaltheatrets eget konsertprogram brakte følgende, feilaktige opplysninger om det nye verket som skulle oppføres «for første gang»:

Den violinkonsert, som miss Parlow idag spiller på Nationaltheatret, opføres ved denne leilighed for første gang... Den står nu på programmet ved en række af de koncerter, miss Parlow i den kommende tid skal give i England, Holland, Amerika o. s. v.; men hun har selv villet spille den her først, og under komponistens personlige ledelse.

På konsertdagen stod et lengre intervju med Kathleen Parlow på trykk i *Verdens Gang*. Hun gav uttrykk for at hun var svært fornøyd med «sitt» verk og så fram til å slå et slag for Halvorsen på hans hjemmebane:

Jeg beundrer Grieg og Sinding og Halvorsen. De hører til de store paa mit omraade. Jeg er denne gang kommen herop ene og alene for at spille Halvorsens nye konsert... Det er et mærkelig værk, yderst interessant at spille, og saa er den saa forfærdelig vakker, – ja ... *tremendously beautiful*. Jeg tror den vil slaa an. Skjønt det er det aldrig mulig sikkert at vite paa forhaand. Man vet simpelthen aldrig, hvor publikum er. Det er saa lunete, bestandig omskiftelig. Her er forresten et prægtig publikum. Jeg bare glæder mig til igjen at skulle spille for Dere, og jeg kommer igjen næste aar for at gi egen konsert. Denne gang er jeg bare gjæst hos Halvorsen. Men ogsaa det morer mig, og jeg haaber jo, vi skal slaa et slag sammen, at det blir en virkelig sukses, – altsaa især for ham. Jeg skal forsøke at spille, saa godt jeg kan.

Til tross for sterk konkurranse fra Fritz Kreisler, som holdt konsert i Kristiania samme kveld, var det utsolgt hus i Nationaltheatret ved oppførelsen av Halvorsens fiolinkonsert. Verken solist eller komponist hadde grunn til å frykte publikum: «Begge fremkaldtes 8–10 Gange, og Halvorsen takket Frk. Parlow med et chevaleresk Kys paa Haanden,» skrev signaturen «P.» i *Landsbladet*. I avisomtalen, som alle stod på trykk 12. september, inntok kritikerne en ærbødig holdning til fiolinkonserten og framholdt at den var «et fremragende Arbeide» (*Lbl*), «utarbeidet med megen flid» (*KDav*). De fleste var likevel noe forbeholdne, særlig overfor første sats, som «med sine Solistimprovisationer og svære Belæg af vanskelig og indviklet Figuration» ble ansett som «noget sprød i Formen» (*Mbl*). Signaturen «C.p.–» i *Dagsavisen* påpekte dessuten «at hovedtemaet i første sats undertiden tvinges ind i systemiske forhold, som ikke er det helt naturlige,» og at satsen, «der er fuld av vakre sidemotiver, ... derfor ikke [virker] saa flytende, som en konsert bør utvikle sig.» Som Halvorsen hadde forutsett i brevet til Holter (→ s. 628), var heller ikke *Aftenpostens* Otto Winter-Hjelm udelt positiv:

Det er utrygt efter en Førsteopførelse at udtale sig bestemt om et Verk, der ikke er anlagt efter tilvante Forudsætninger. De store, klare Linjer hersker ikke saaledes, at det mængstedes tiltalende tematiske Stof faar gjort sig gjeldende som Motiver for den hele Udfoldelse, medens den rhapsodiske Form, særlig i de to ... første Satser efterlader et temmelig uklart Indtryk, saa meget mere som Instrumentationen af Orkestret ikke kastede det flatterende Lys over Verkets Idé og Solopartiet, som man efter Hr. Halvorsens Musik til forskjellige Skuespil havde kunnet gjøre sig Forventninger om.

At det i første rekke synes å ha vært utformingen av åpningssatsen som voldt problemer for Halvorsen, rimer godt med det vi har vært inne på i omtalene av hans tidligere åpningssatser i flersatsige verk (→ s. 253). Selv om de andre to satsene fikk mye ros – andanten for å romme «en betydelig Sum af finstemt, varmhjertet og fængslende Musik [som] med sine mange vakre Episoder [er] stærk nok til alene at bære Konserten» (*Mbl*), finalen for sitt «sprættende Thema» (*Øbl*) med «bestikkende norskhetskolorit» (*VG*) –, valgte Halvorsen å trekke hele fiolinkonserten tilbake. I det før nevnte radiointervjuet med Øivind Bergh fortalte Annie Halvorsen:

Han var veldig begeistret for Kathleen Parlow som fiolinist, og han skrev en fiolinkonsert og dediserte den til henne. Og hun spilte den, men – som så mange ting av Johan Halvorsen som han ikke var fornøyet med – den ble ødelagt, og det er det blitt atskillig av. Og ettertiden må jo respektere det, når en komponist selv ødelegger sine verker, og dermed er de blitt borte. Til dels er det jo beklagelig (27/11 1951).



Av Parlows planlagte oppførelser i «England, Holland, Amerika o.s.v.» har bare én latt seg dokumentere: I Utrecht i Nederland var hun 28. februar 1910 solist i både Brahms' og Halvorsens fiolinkonserten med Utrechts Stedelijk Orkest dirigert av Wouter Hutschenreuter. Kritikken som stod på trykk i *Utrechts Nieuwsblad* 1. mars, var ikke lang, men hadde en positiv tone:

Frk. Parlow lot oss også bli kjent med den interessante fiolinkonserten i g (op. 28) av Joh. Halvorsen, et pittoresk og fantasifullt verk som komponisten har tilegnet henne. Det gjorde han rett i, for han kunne ikke ha ønsket seg en mer fargerik og morsom tolkning av sitt verk. Da publikum ikke stoppet å applaudere henne, spilte hun [Schumanns] Abendlied som ekstranummer (oversatt til norsk av ØD).

Lite tyder på at Parlow spilte Halvorsens fiolinkonsert etter dette, men i motsetning til Halvorsen tok hun vare på sine avskrifter av partitur og stemmer. Nå som dette notematerialet omsider er kommet til rette i hennes etterlatte arkiv i Toronto, er det all grunn til å håpe på at verket omsider vil kunne gis sjansen til å innta en plass i den ikke altfor omfangsrike rekka av norske fiolinkonserten.


Komposisjoner til Theodore Roosevelt og Bjørnstjerne Bjørnson (1910)

Den 5. mai 1910, nesten fire år etter at han mottok Nobels fredspris, holdt den nylig avgåtte amerikanske presidenten Theodore Roosevelt foredrag i Nationaltheatret. På oppdrag av Nobelkomiteen komponerte Halvorsen stemningskapende musikk for orkester med innslag av hardingfele, en slags festouverture som fikk navnet «Norway's greeting to Theodore Roosevelt» (*Verk 94*). Ifølge et «program» som ble referert i flere Kristiania-aviser samme dag, var ideen bak stykket «at gjengive Normændenes Forbindelse med Amerika, men under alt op-

retholdes dog Minderne og Kjærligheden til det gamle Fædreland» (*Afp*). Etter en fargesprakende åpning med motiver fra den amerikanske nasjonalsangen, «The starspangled banner» (→ ) , setter en hardingfelesolist i tråd med programmet inn med hallingmotiver (→  t.44), som etter hvert overtas av fioliner og bratsjer og elegant flettes sammen med den amerikanske sangen «Yankee doodle», til å begynne med kamuflert i klarinetter, horn, klokkespill og celloer *pizzicato*:



«Norway's greeting to Theodore Roosevelt», Verk 94, t. 60–67 (1. vl. og vc.)

Ytterligere norsk-amerikansk musikalsk forbrødring følger i et hymnisk parti der en rytmisk tillemping av «The starspangled banner» spilles simultant med den norske folkevisa «Ifjol gjætt' e gjeitinn» (→  t.108), som Halvorsen dermed benyttet for tredje gang i en av sine komposisjoner (→ s. 335 og 393). Med dette partiet som akse har orkesterstykket en tilnærmet symmetrisk oppbygging (ABCB'A'). Hallingpartiet (B') vender nemlig tilbake og utvides med et kraftig, dynamisk stigningsparti før ringen sluttes med et nytt sitat av den amerikanske nasjonalsangen (A'), nå i sin helhet, «idet Publikum da reiser sig paa et af Dirigenten givet Tegn» (*Afp* ⁵/5). Selv om «Norway's greeting to Theodore Roosevelt» er et typisk leilighetsverk som både i valg av temaer og i det noe pompøse preget i åpningen og avslutningen bærer sterkt preg av den anledningen det ble komponert til, viser det Halvorsen fra hans beste side: Akkurat som ved tilblivelsen av «Bojarernes Indtogsmarsch» (→ s. 294 f.) og mye av hans musikk for scenen forholdt han seg til et gitt scenario under komposisjonsprosessen, og i hans tilfelle synes det nærmest å ha vært en forutsetning for å kunne gi musikken et friskt og inspirert preg. I likhet med ouverturen til «Sigurd Balkonfarer» (→ s. 539) vitner «Norway's greeting to Theodore Roosevelt» framfor alt om Halvorsens fremragende evne til å inkorporere likt og ulikt tematisk materiale i et helhetlig musikalsk forløp uten at det føles unaturlig eller oppkonstruert.

To dager før Rooseveltts foredrag var Norge preget av en ganske annen begivenhet, bisettelsen av en av tidenes største norske personligheter, Bjørnstjerne Bjørnson. I den anledningen arrangerte Nationaltheatret en stor sørgefest med musikk til Bjørnson-tekster og deklamasjon av dikt til ære for den avdøde. Som en siste hyllest til den store dikteren hadde Halvorsen i løpet av bare en knapp uke komponert sørgemarsjen «Bjørnstjerne Bjørnson In Memoriam» (*Verke* 95), som avsluttet sørgehøytideligheten. Tilknytningen til nasjonalsangens dikt understrekes ved at verket innledningsvis parafraserer «Ja, vi elsker»-melodien i c-moll, men bare første frase. Mens Frederick Delius i musikken til *Folkeraadet* pådrog seg publikums vrede ved å harmonisere og forvrengte hele nasjonalsangen med grelle virkemidler (→ s. 290), forlater Halvorsen klokkelig nok Nordraaks melodi til fordel for egne viderespinningsmotiver så snart han setter inn kromatisk melodikk og skarpt dissonerende forholdninger for å skape en mektig dynamisk stigning. Ved kulminasjonen dempes det hele brått ned, og over en forsiktig paukevirvel toner «Ja, vi elsker» i sin helhet i C-dur, men da i Nordraaks originale harmonisering. Den «begynner svakt 'som en visking i sivet'», skrev Peter Lindeman i en omtale av verket, «voksende opp til en anerkjennende hymne, sunget av hele folket. Hertil knytter seg et par avsluttende takter 'som senker drømmer på vår jord', i dette tilfelle drømmer om en stor og folkekjær dikter, som vi har mistet men aldri vil glemme» (*Musbl* 1/3 1911). I motsetning til de fleste sørgemarsjer, som er bygd opp i ABA-form, har Halvorsen dermed gitt «Bjørnstjerne Bjørnson In Memoriam» en storslått *per aspera ad astra*- eller «Tod und Verklärung»-oppbygging med sitatet av «Ja, vi elsker» som symbolsk apo-teose, noe som fungerte ypperlig til anledningen. Ved siden av sørgemarsjen fra *Gurre* framstår verket som Halvorsens mest dyptloddende innen sjangeren.

Den 14. juni 1911 avgikk enda en av 1800-tallets store norske kulturpersonligheter, Johan Svendsen, ved døden. Iver Holter og Halvorsen reiste til København for å bivåne bisettelsen og sammen med enken Juliette bringe Svendsens urne hjem til Kristiania. Her dirigerte de begge musikk av den avdøde komponisten ved den norske sørgehøytideligheten i Trefoldighetskirken 23. juni (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990:288). I den grad vi kan stole på Halvorsens egen opp-listing av sine komposisjoner (*H*:626), komponerte han i anledning av det store forbildets død «Johan Svendsen In Memoriam» (*Verke* 100). Med mindre det dreier seg om en orkesterversjon av fiolinstykket «In Memoriam» (*Verke* 102 nr. 3), som ble gitt ut året etter (→ s. 626), er verket gått tapt. Det synes heller ikke som det ble framført, verken ved sørgehøytideligheten eller seinere.

4.6 Musikk «Fra gamle Dage»: *Suite ancienne*

Den 22. mars 1911 hadde Nationaltheatret premiere på Holbergs komedie *Barselstuen*, som uten synderlig suksess var spilt i utdrag ved åpningsforestillingen i 1899 (→ s. 488). Denne gangen lyktes teateret langt bedre både kunstnerisk og økonomisk (Wiers-Jenssen 1924:239), og en del av æren tilkom Halvorsen, som etter fem års tilnærmet stillstand som dramatisk komponist «paa anmodning [hadde] komponeret en suite rococomusik, som indledet forestillingen og utfyldte mellemakterne» (*KDav*). For å sette publikum i den rette stemningen hadde Halvorsen til tidligere Holberg-oppsetninger dels benyttet musikk fra samme århundre som Holbergs komedier – i første rekke satser fra Haydns symfoni nr. 94, ved enkelte anledninger også ouverturer av Mozart og en passacaglia av Gluck –, dels framført nyere musikk som i større eller mindre grad parafraserte tidligere tiders stiltrekk og sjangere, som Gades *Holbergiana*, Godards «Gigue» og «Rigaudon» og ikke minst Griegs *Fra Holbergs Tid* («Holberg-suiten»). Til forskjellige anledninger hadde Halvorsen også selv komponert musikk i barokkens danseformer, blant annet en «Rigaudon» til *Tordenskjold* (→ s. 516), «Hyrdepigernes dans» til *Kongen* (→ s. 531) og den «franske» satsen av *Kleine Tanz-Suite* (→ s. 627). Inspirert av Sindings og andre komponisters suiter «im alten Stil» inkorporerte han arkaiserende elementer allerede i flere av sine første fiolinverk (→ s. 153), og han benyttet stykker av Händel som grunnlag for «Passacaglia» og «Sarabande» for fiolin og bratsj (→ s. 320 og 326). Dessuten har «Norsk Festouverture» en del trekk som i det ytre kan minne om den franske barokkouverturen (→ s. 504). Da Halvorsen gikk i gang med å skrive mellomaktsmusikk i 1700-tallsstil til Holbergforestillingen, hadde han derfor rikelig erfaring i å tillempe tonespråket etter tidligere tiders musikk. Han lyktes så godt at til og med *Aftenpostens* Otto Winter-Hjelm var oppløftet etter premieren:

Kapelmester Halvorsens «Holberg-Suite», der som Indlednings- og mellemaktsmusik benyttes ved Opførelsen af «Barselstuen», er vakker og velgjort. Den kan, som rimeligt, ikke have noget videre om Stykkets Handling at sige. Men ved ... at nærme sig muligt til den «gode, gamle Tid»s Udtryksmidler er der opnaaet en Tone, der staar i bedste Overensstemmelse med Skuespillets gammelmodige Sprog og Handling. ... Exekutørerne ... havde utvivlsomt sin betydelige Andel i den Interesse, hvormed Tilhørerne fulgte Musiken, hvad man jo desværre kun sjelden merker noget til i vore Theatre.

Samtlige musikkanmeldere tok fram superlativene i omtalen av Halvorsens nye suite, men den notoriske Jacob Worm Müller, som fortsatt var en innbitt motstander av alt som smakte av musikk ved Nationaltheatret (→ s. 497), sørget for

å helle litt malurt i begeret. Til søsteren Marie skrev en noe fortørnet Halvorsen 12.april:

Nogle literære fyllefanter ... har også benyttet anledningen til at kaste sig over min Holberg-suite som hver aften gjør stormende lykke hos Publikum og som fik *enstemmig* glimrende kritikker, av alle musikanmeldere i samtlige aviser. At en forsumpen skandalskriver som Worm Müller skriver om musik har ikke andet at sige end at jeg deler skjæbne med alle de mænd som udretter noget godt og nyttigt i dette land, og som han, der lever godt af at skandalisere, forsøger at grise til.

Selv om oppsetningen av *Barselstuen* var den direkte foranledningen for Halvorsens nye suite, er den er ikke knyttet direkte til denne komedien. De fem satsene ble spilt som innledningsmusikk til hver av aktene, og noen scenemusikk utover dem kjennes ikke. Orkesterbesetningen tilsvarer grovt sett det wienerklassiske konsertorkesteret fra 1700-tallets siste tiår, som inkluderer klarinetter, men ikke tromboner. Som i Haydns symfoni nr.100 benyttes dessuten triangel, og også piccolofløyta spiller en aktiv rolle gjennom store deler av suiten. Dette kan tyde på at arbeidet med eldre tiders musikkidealer påvirket Halvorsen til å kaste nostalgiske tilbakeblikk også på sine egne yngre år som piccolofløyttist i Drammen (→ s. 65) og triangelslager i brigademusikken (→ s. 74). For øvrig ble «den gode, gamle Tids Udtryksmidler» tatt i bruk for å skape en generell dâm av 1700-tallet, slik at musikken kunne være egnet som mellomaktsmusikk ikke bare til *Barselstuen*, men også til andre Holberg-komedier som *Den politiske Kandestøber* (→ 4/4 1914). Fra første stund presenterte Halvorsen derfor sitt nye verk som en «Holberg-Suite», ikke som ledsagende musikk til *Barselstuen*. Strengt tatt er det derfor å sette tingene på hodet når suiten omtales som et arrangement eller en tilrettelegging av musikken til *Barselstuen* (J. Eriksen 1970:10; Grinde:252; Cappelen's musikkleksikon bd. 3).

Halvorsens opprinnelige navn på suiten, «Holberg-suite», er ikke bare svært treffende ut fra stil og sjanger i verket, men impliserer samtidig både en hyllest til og en historisk plassering i forhold til Griegs suite *Fra Holbergs Tid*, som alltid har gått under samme navn. På grunn av den åpenbare faren for at to ulike «Holberg-suiter» lett kunne forveksles, kalles verket i Halvorsens forlagskontrakt med Wilhelm Hansen «Suite for Orkester: Fra gamle Dage (Holberg-Suiten)» (kontrakt datert 29.mai 1911). Under det noe tannløse navnet «Fra gamle Dage» synes den like fullt bare å ha vært oppført én gang, og da var det bare snakk som én sats i et arrangement for fiolin og bratsj (4/8 1915, → s. 327). Da forlaget etter fem års venting omsider publiserte suiten i 1916, fikk den i stedet sin endelige, franske tittel: «*Suite ancienne (à la mémoire de Ludvig Holberg)*».


Etter utgivelsen gikk suiten snart sin seiersgang i Europa og USA (→ s. 302), og ikke minst i forleggerens hjemby København slo den svært godt an. Nina Grieg, som i likhet med ektemannen var en kritisk tilhører ved konserter, ble svært oppstemt etter å ha hørt *Suite ancienne* i Det kongelige Teater og skrev 25. oktober 1917 i et brev til Hanchen Alme:

Her er jo nokså meget at høre, men det bliver dog mest «Jomfrukonserter» og man tørster efter hvad jeg kalder rigtig Musik: Orkester og Kammermusik. Forleden hørte jeg Halvorsens «Suite ancienne» af Høeberg og det kgl. Kapel og det var meget morsomt. Suiten er festlig og åndfuld og Udførelsen var brilliant.

I 1920-åra var *Suite ancienne* eller enkeltsatser derfra svært ofte å høre ved Frederik Schnedler-Petersens Palæ- og Tivolikonserter. For enkelte ble det tydeligvis for mye av det gode, i hvert fall om vi skal dømme etter følgende hjertesukk fra kritikersignaturen «Mefisto» i *Extrabladet*:

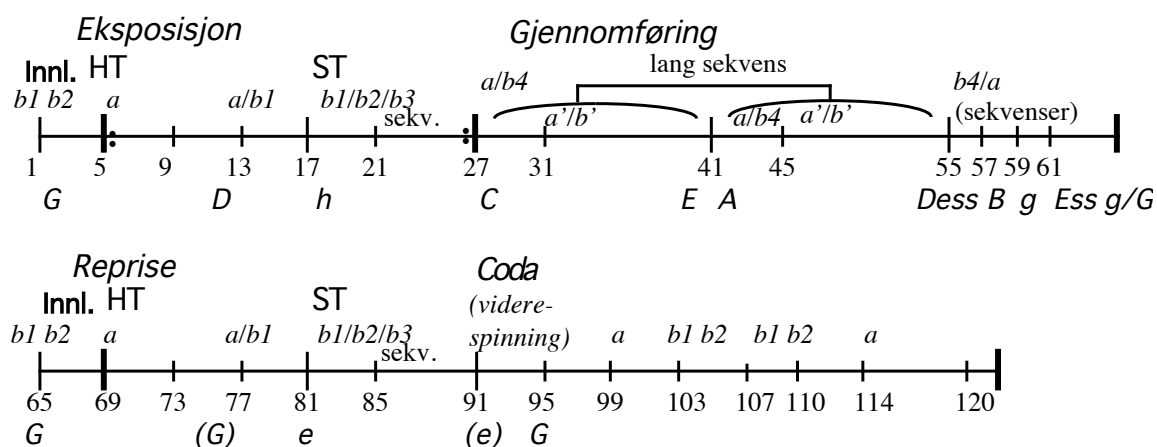
Midt i Programmet stod en saa gammel Traver som *Halvorsens* «Suite ancienne». Jeg tror ikke, jeg lyver mere, end det er tilladt i Følge Katekismen, naar jeg siger, at jeg har hørt det Stykke Musik otte Gange alene i Fjor Sommer i Tivolis Koncertsal. Kan man egentlig fortænke Folk i, at de overvejer meget grundigt, om de skal rende i Koncertsalen lige i den Tid, der er bestemt til Middagssøvnen, for at høre denne forslidte «Suite ancienne», og tilmed betale op mod et Par Kroner for det? (7/1 1924)

1. *Intrata*

Suitens første sats har fått tittelen «Intrata», som særlig i renessansen og barokken var én av flere betegnelser på inngangssatser til festlige anledninger, operaer, suiter m.m. Som det ble påpekt av Winter-Hjelm, er mye av satsen likevel holdt «nærmest i Haydns Maner» (*Aff*), noe som gjenspeiles formmessig, idet Halvorsen følger mønsteret for en enkel sonatesatsform (→ formskjema neste side). Tonespråkets affinitet til Haydns hurtige symfonisatser er særlig framtrædende i det periodisk oppbygde hovedtemaet i G-dur (t. 5–12, → ). Temaet blir spilt i parallelle sekster eller terser, og den utstrakte bruken av diatoniske, omvendte *seufzer*-figurer gir det et grasiøst preg. Utpreget wienerklassisk er likeens bratsjenes og celloenes energiske 16-delsakkompagnement, som dels ligger som tonikalsk orgelpunkt, dels beveger seg i skalaløp og brutte akkorder som går rytmisk komplementært i forhold til temaet.

For å forberede sidetemadelen modulerer Halvorsen i tråd med det vanlige mønsteret for sonatesatsformer til dominantplanet mot slutten av hovedtemaet (t. 10). D-dur beholdes i den etterfølgende overledningspassasjen (t. 13–16), men rett før sidetemaet setter inn i t. 17, moduleres det på nytt, nå til dominantens parallelltoneart h-moll. Mens hovedtemaet er overveiende homofont anlagt, er sidetemaet bygd opp som et kontrapunktisk samspill mellom to likeverdige melo-

Formskjema med motivoversikt for 1. sats, «Intrata», i Suite ancienne, Verk 98

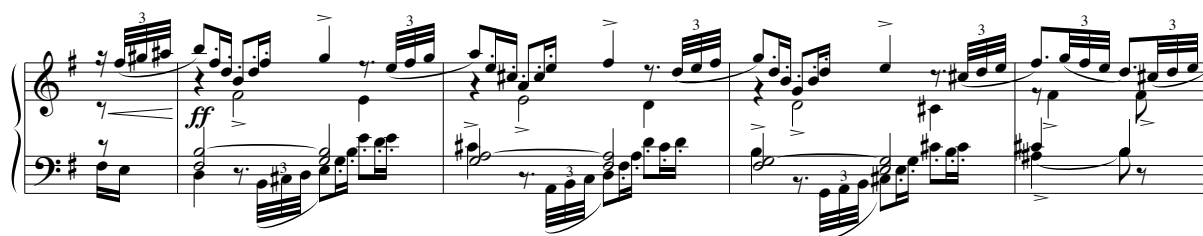


HT = Hovedtema, ST = Sidetema, tallene under tidsaksen angir taktnummer, bokstavene nederst tonearten.

Små bokstaver over tidsaksen henviser til satsens viktigste motiver (→ flere noteeeksempler i verkoversikten):




dilinjer, den ene basert på motivene b1 og b2, den andre b3 (→ motivoversikt under skjemaet over). Tilsvarende polyfone strukturer fins hos Haydn, særlig i hans seinere verk, men det viktigste forbildet er barokkmusikken, noe som er særlig tydelig i sidetemaets videreføring i t.21 f.:



Suite ancienne, Verk 98, 1. sats, t. 21–24 (uttog)

Taktene er bygd opp som en trinnvis fallende sekvens over begynnelsen av b2 i fløyter, oboer og fioliner, som i andre halvdel av hver takt imiteres av en fri omvending av samme motiv i fagotter, celloer og kontrabasser. Samtidig er begynnelsen av motiv b3 representert gjennom en kjede av noneforholdninger i klarinetter og horn. Harmonisk danner taktene en kvintskrittssekvens som gjentas i hurtig tempo i t.25 og definitivt fastslår h-moll som toneart i resten av eksposisjonen.

Selv om det i stor grad er barokke modeller som ligger til grunn for sidetemadelens struktur og harmonikk, bidrar den rytmiske utformingen av b2 til å gi

avsnittet en utpreget norsk-klingende hallingkarakter. Som i «Norsk Festouverture» lyktes Halvorsen dermed i å gi musikken det Grieg karakteriserte som «et morsomt norsk Rococopræg» (→ s. 504). Sidetemaets motiver *b1* og *b2* benyttes allerede i satsens fire takter lange innledning i G-dur (→ motivoversikt forrige side), og derigjennom har Halvorsen sørget for å initiere en overordnet «norsk tone» i verket før det sentral-europeiske, «haydnske» hovedtemaet setter inn i t. 5. På samme måte som i bruremarsjen i *Fossegrimen* (→ s. 573) bidrar dette samtidig til å skape motivisk enhet i satsen. I den korte overledningspassasjen mellom hoved- og sidetemaene (t. 13–16) kombineres dessuten viderespining av hovedtemaets motiv *a* med opptaktsmotivet *b1*, en metamorfoseteknikk som forsterker den intertematiske sammenhengen ytterligere og gir satsen et visst monotematisk preg. Det eneste «nye» i sidetemaet er at innledningsmotivene er transponert til moll, og at forholdningsmotivet *b3* bringes inn som deres kontrapunkt (→ ).

Når eksposisjonen repeteres med et mediantrykk fra h-moll tilbake til hovedtonearten G-dur, virker det lange, tonikalske orgelpunktet i t. 5–10 som stabiliserende faktor. Også i begynnelsen av gjennomføringen setter det tematiske materialet – avledet av hovedtemaet (*a*) og sidetemaet (*b4*) i annenhver takt – inn i G-dur (→ uttog av hele gjennomføringen er gjengitt som noteeksempel på de to neste sidene). Også her benyttes orgelpunkt, men nå på den lille septimen *f* som blir liggende gjennom fire takter. En slik dominantisering av G-dur skaper en sterk draging mot subdominantplanet, som blir nådd i t. 31. En fullstendig kadens i de neste to taktene stadfester C-dur som ny tonika, og de sju påfølgende taktene har klangflatepreg med tonen *c* som liggetone (t. 33–34) eller orgelpunkt (t. 35–39). C-durs tonikatreklang utsmykkes og varieres ved at tonene *e* og *g* føres i parallelle dreiebevegelser i halvtoneskritt: I t. 33 og den nesten identiske t. 34 går de via *diss* og *fiss* (forminsket septimakkord på *diss*) ned til *d* og *f* (d-molltreklang med tillagt septim) og deretter på samme måte opp igjen til utgangspunktet, mens de i t. 35, som en avbalansering, dreier to ganger oppom *f* og *ass* (f-molltreklang).

Tematisk er det varianter av hovedtemamotivet *a* som dominerer de første taktene av gjennomføringen, men helt fra begynnelsen av gjennomføringen tilsettes i slutten av hver takt små brokker av *b2* som instrumental ornamentikk i forskjellige treblåsere. I t. 35 veves *b2*-motivet inn fiolinenes og fløytenes førende melodilinje i kombinasjon med elementer fra *a*, og fra t. 36 tar *b2*-motivet helt over som grunnlag for fløytenes videre melodiføring. Heretter opptrer motiv *a* kun abrupt, redusert til rene akkordbrytninger i fioliner og bratsjer. Akkompagnementet blir liggende på en C-durtreklang i alle de fire taktene 36–39, mens en

4.6 Musikk «Fra gamle Dage»: Suite ancienne, Verk 98

dreiebevegelse i melodistemmen i økende grad aksentuerer de akkordfremmede tonene *b* og *aiss*. Dermed bygges det opp en harmonisk spenning som fører det tonale senteret bort fra *c*: Med den tillagte tonen *aiss* omtolkes C-durtreklangen som «tysk» alterert vekseldominant i E-dur, en dissonans som i tråd med konvensjonen oppløses til dominant med kvartsektstforholdning i t.40. Dissonansoppløsningen kunne godt kommet allerede i t.37, men i likhet med Johan Svend-

The musical score is presented in five systems, each corresponding to a specific measure number:

- t. 27:** Features a piano (*p*) dynamic. The score includes parts for *kl/vl.*, *vl. 1-2*, *fl.*, *ob./kl.*, *vc./kb.*, and *br./vc.*. The tempo is marked *pp*.
- t. 32:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes parts for *fl./picc./vl.*, *ob./kl.*, *hrn.*, *br./ob.*, *vl./br.*, and *vc.*. The tempo is marked *f*.
- t. 37:** Features a piano (*p*) dynamic. The score includes parts for *vl. 1/picc.*, *vl. 1-2*, *vl. 2/br.*, and *vc./kb.*. The tempo is marked *p*.
- t. 41:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes parts for *vl. 1-2*, *fl.*, *obo.*, *vc./kb.*, and *kl./fg.*. The tempo is marked *pp*.
- t. 46:** Features a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes parts for *fl./ob.*, *cresc.*, *vl. 1-2*, *trp.*, *kl.*, and *fg.*. The tempo is marked *f*.

1. Intrata

The musical score for '1. Intrata' is presented in four systems. The first system (t. 50) features a piano introduction with various instruments including flutes, oboes, violins, and violas. The second system (t. 54) continues the piano introduction with various instruments including flutes, oboes, violins, and violas. The third system (t. 58) continues the piano introduction with various instruments including flutes, oboes, violins, and violas. The fourth system (t. 62) continues the piano introduction with various instruments including flutes, oboes, violins, and violas.

Suite ancienne, Verke 98: Gjennomføringen i 1. sats (t. 27–65), uttog

sen yndet Halvorsen å trekke ut og forsterke den slags harmoniske spenninger ved simpelthen å gjenta hele takter eller taktdeler: T.37 er en ren repetisjon av t.36, mens andre og tredje taktslag i disse taktene danner grunnlag for til ytterligere gjentakelser med stadig tiltakende rytmiske intensivering i t.38–39. Også harmonisk øker intensiveringen, idet tonen *b*, som i t.36–37 opptrer som ubetont gjennomgangstone, i t.38–39 forskyves til de markerte første og tredje taktslagene. Den uvanlige og fascinerende samklangen som dermed oppstår, C-dur med tillagt stor septim, kan sies å oppstå som en simultan samklang av tonikaakkordene i C-dur og e-moll: Gjennom det stadig gjentatte kvartspranget *b–e* er det tydelig at fløytenes melodi antesiperer *e* som nytt tonalt sentrum allerede i t.38, mens resten av orkesteret holder seg i C-dur fram til t.40.

Så snart den nye tonearten E-dur er bekreftet med en autentisk kadens i t.40, dominantiseres den av en tilføyd liten septim i bassen, som akkurat som i begyn-

nelsen av gjennomføringen blir liggende som orgelpunkt. De følgende 14 taktene, t.41–54, er nemlig en regelrett gjentakelse av t.27–40 transponert ned en liten ters og med en del forandringer i instrumentasjonen. Den harmoniske flate-tenkningen dominerer således gjennom store deler av gjennomføringen, og på samme måte som ved overgangen fra C-dur til E-dur i t.40 følger i t.54 en tilsvarende modulasjon fra A-dur til Ciss-dur, av praktiske grunner notert som Dess-dur. Fra t.55 dominerer en utvidet versjon av motiv *b4* i et harmonisk urolig parti med en sekvensiell serie av pikante, rykkvise modulasjoner i fallende terser til B-dur (t.56), g-moll (t.58) og Ess-dur (t.60). Halvorsen griper fatt i Ess-durtreklingen som en ny akkordflate, men i likhet med C-durflaten i t.36–39 og den tilsvarende A-durflaten i t.50–53 blir den tilsatt en forstørret sekst (*ciss*) som allerede fra midten av t.61 indikerer at Ess-durflaten fungerer som alterert tysk vekseldominant i g-moll eller G-dur. At tonika heretter skal være *g*, slås uttrykkelig fast av en fullstendig kadens med mollsubdominant med tillagt sekst i t.63 etterfulgt av en dominantseptim med kvartforholdning i t.64. Dermed er det i t.65 klart for at reprisen kan sette inn i G-dur, nå med simultan bruk av motivene *b1* og *b2* i innledningen (→ siste takt av eksemplet forrige side).


Reprisen forløper helt regelmessig, idet hele det musikalske forløpet fra og med opptakten til t.75 transponeres opp en kvart for å unngå modulasjonen til dominantplanet. Imidlertid beholdes modulasjonen til den parallelle molltonearten i t.80–81, og sidetemaet munner ut i tonikas parallelltoneart e-moll. For å bringe det tonale senteret tilbake til hovedtonearten utvides sluttfigurasjonene i eksposisjonen til en trinnvis stigende sekvens fra t.90. I t.95 ender denne opp i en jublende G-durakkord som spilles av hele orkesteret, og som en oppsummering av satsens viktigste temaer følger en lang, emfatisk coda basert på varianter av motivene *a*, *b1* og *b2*.

2. *Air con variazioni*

I likhet med første sats synes også «Air con variazioni» å ha Haydn som et viktig forbilde, nærmere bestemt hans langsomme variasjonssatser. Halvorsens sangbare tema, som danner utgangspunkt for åtte figuralvariasjoner og en coda, har på alle metriske nivåer den for wienerklassisismen så typiske periodiske oppbyggingen med fraser på to takter som settes sammen to og to til setninger på fire takter (→ noteeksempel neste side). I begynnelsen av temaet ser vi tydelig hvordan frasene igjen settes sammen parvis til perioder på åtte takter med en symmetrisk underdeling i forsetning med halvslutning (t.1–4) og en tematisk nært beslektet ettersetning som avrundes med fullstendig kadens (t.5–8). Temaet består av i

2. *Air con variazioni*

alt tre perioder, hvorav den første er harmonisert uten modulasjoner og utelukkende ved hjelp av hovedfunksjonene. Det klassiske preget brytes like fullt av en umiskjennelig Grieg-inspirert domiantnoneakkord på siste taktslag i t.4, dannet av mellomstemmenes gjennomgangstoner som leder det musikalske forløpet videre etter halvslutningen. Med modulasjoner til dominanten (t.11–12) og dominantens parallell (t.16) er neste periode (2.linjesystem i eksemplet) dynamisk og harmonisk mer variert og spenningsfylt. Siste periode er nær identisk med den første, slik at temaet danner en vel avbalansert ABA'-form, et skjema som følges også i variasjonene. I tråd med vanlig modulasjonsgang mot slutten av stykker fra barokken ligger den eneste forskjellen mellom første og tredje periode i et utsving til subdominanten med kromatisk fallende basslinje i t.21 f., av Halvorsen framhevet av en kort cesur mellom t.22 og 23.

Temaet kan i seg selv anses som en variasjon over skalabevelser i halvnoter (markert med ringer i første linje av noteeksemplet). Det er dermed et godt utgangspunkt for figuralvariasjoner (\rightarrow ) , idet det på den ene siden kan utbroderes ytterligere, slik Halvorsen gjør i variasjon 1 og 2, eller på den andre siden kan forenkles ned til sin grunnstamme, noe som er tydeligst i hornkvintene i variasjon 4. I variasjon 3 og 6 er melodien forsvunnet til fordel for brutte akkorder over temaets harmoniske basis.

I variasjonsteknikkene går Halvorsen ikke utover wienerklassiske rammer, og det gjennomgående musikantiske preget røper et sterkt åndelig slektskap med divertimentoer og tilsvarende verk av Haydn. Således har satsen flere eksempler på at instrumentalister gis solistiske, konserterende oppgaver, som i veksel- og



Suite ancienne, Verke 98, 2. sats, t. 1–24 (1. vl., 2. vl., br. og vc.)

samspeillet mellom klarinett og fagott i variasjon 3. Virtuost utformet er likeens variasjon 4, der de omtalte hornkvintene innleder hver for- og ettersetning i rolige halvnoter, men gjennom hele variasjonen avløses av 16-delspassasjer i fløyte og piccolo på en måte som kan minne om vekslingen mellom skridende brudemarsj og spretten halling i brudemarsjen i *Fossegrimen* (→ s. 574).

I variasjon 5 spiller celloene en smektende kantilene med mange uttrykksfulle forholdninger.

Variasjon 6 og 7 går i «Tempo di Rigaudon» og foregriper den nært beslektete bourrée-rytmen i suitens siste sats samtidig som den til å begynne med parafraiserer *b2*-motivet fra første sats. De to variasjonene går i ett og får, som vi ofte kan se mot slutten av variasjonsverk fra og med Beethoven, en overordnet dynamisk stigning og en stadig fortettet faktur fram mot slutten av variasjon 7.

I motsetning til mange større, romantiske variasjonsverk, der slike stigningspartier gjerne leder fram mot en mektig fuge, passacaglia e.l. som kroner verket, tynner Halvorsen i et mellomspill fra t.192 gradvis ut orkesteret. I det svakeste pianissimo lyder til slutt bare reminisenser av hornkvintene i fagotter og celloer (t.198). «Wie aus weiter Ferne», som den erfarne operadirigenten Gustav Mahler skrev inn i partituret på et tilsvarende sted i sin tredje symfoni (t.247), klinger dernest en militærmarsj i sordinert trompet *ppp*. Marsjkarakteren er forberedt av trompetsignaler i B-delen av variasjon 7, og utformingen av militærmarsjen, som utgjør variasjon 8, viser tydelig hvordan Halvorsen kunne dra vekslers på sin rike erfaring som teaterkapellmester. Ved hjelp av crescendo og en gradvis økning i instrumentariet høres det mot slutten av B-delen ut som marsjen framføres av et ensemble som gradvis kommer nærmere, før det ved hjelp av en tilsvarende dynamisk reduksjon og en fragmentering av marsjmotivene igjen marsjerer bort. Til slutt er bare pauker og en enslig solofiolin igjen. Teknikken er ofte benyttet for å illudere musikk i bevegelse på scenen, ikke minst i scenisk marsjmusikk i operaer som Mozarts *Le nozze di Figaro* («Ecco la marcia» i slutten av 3. akt) og Bizets *Carmen* («Marche et Chœur des gamins» i 1. akt, samt store deler av 4. akt). Et annet nærliggende forbilde – innen den symfoniske tradisjonen – er innledningen til Alla marcia-partiet i finalen til Beethovens niende symfoni (t. 331 ff.).

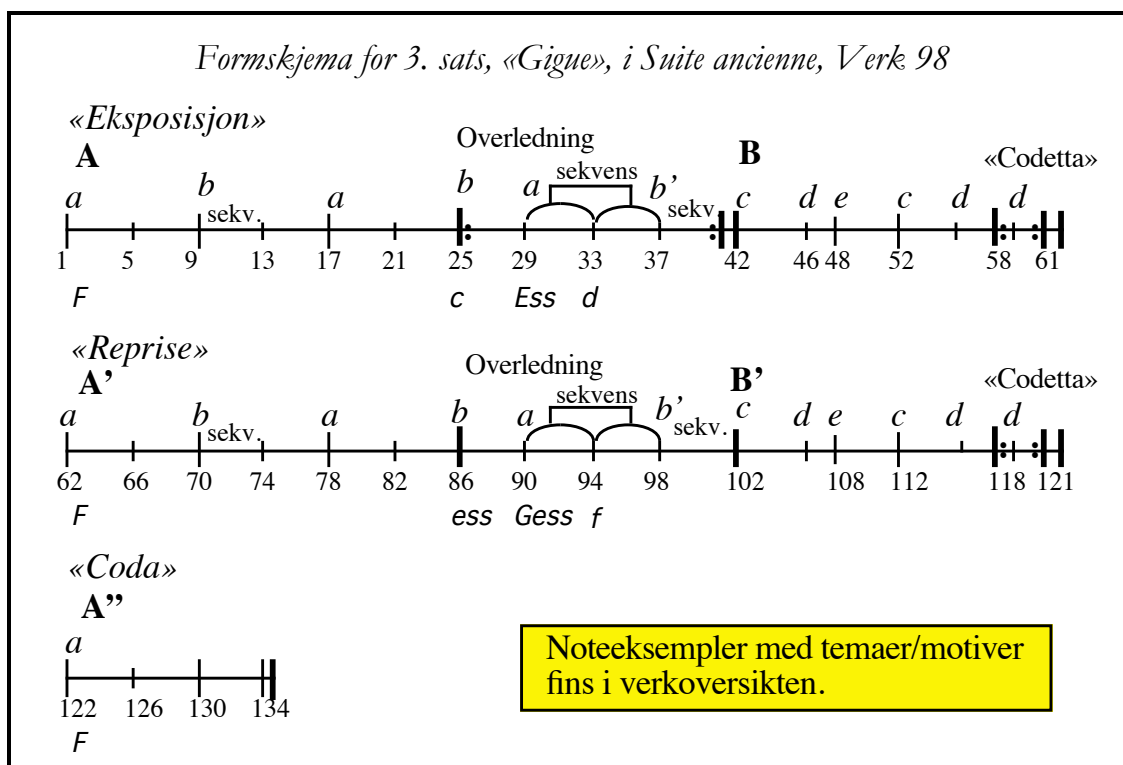
Ved å bruke en marsj som utgangsstykke oppnår Halvorsen å knytte enda en tråd tilbake til Haydns og andre 1700-tallskomponisters divertimentoer, kassasjoner og serenader, som på grunn av sin underholdningsfunksjon gjerne ble både innledet og avsluttet av marsjer som musikerne spilte ved sin ankomst og avskjed. Imidlertid er det ikke «Air con Variazioni» som avslutter *Suite ancienne*, og Halvorsen kunne ikke godt illudere at musikken forsvant ut av podiet for godt etter bare to satser. Variasjonssatsen avsluttes i stedet av en etter forholdene em-

fatisk coda på åtte takter basert på ettersetningene i temaets B- og A-deler (t. 13–16 og 21–24).




3. *Gigue*

Mens suitens to første satser er utarbeidet etter wienerklassiske modeller, er de tre siste valgt ut blant de mange stiliserte dansetyper som ble benyttet i barokkens suiter. I 3. sats, en «Gigue» med karakteristisk triolrytme i $\frac{12}{8}$ -takt, framføres innledningstemaet av førstefiolinene ($\rightarrow \text{♪♪♪}$), til å begynne med uten annet akkompagnement enn celloenes forsiktige pizzicato-markeringer av et tonikalsk orgelpunkt på de vektigste taktslagene. Det harmoniske forløpet defineres i stedet av temaet selv, som i stor grad består av akkordbrytninger. Forbildet synes å ha vært den italienske «giga» slik vi finner den hos komponister som Corelli. Halvorsen avstår derimot fra å benytte den særlig for tyske gigue karakteristiske åpningen i fugato.

Gigue-satsens hoveddel, A, omfatter de første 24 taktene og kan underdeles i tre perioder etter den sedvanlige tredelte viseformen *aba'* (\rightarrow formskjema under). Midtperioden, *b* (t. 9–16, $\rightarrow \text{♪♪}$), bærer preg av kvintskrittssekvenser og antydning til imitasjon mellom de to stemmene. Også på de fleste andre områder er affiniteten til barokke forbilder sterk gjennom hele A-delen. Den videre melodiske utviklingen og formale oppbyggingen vitner til gjengjeld mer om avstand enn



nærhet til foreleggene. Etter mønster av de stiliserte barokkdansenes «trio» kommer riktignok en kontrasterende del, B, men ikke før i t. 42. Den mellomliggende overledningen, som ved repetisjon strekker seg over 32 takter og dermed varer lengre enn hoveddelen, er nærmest å betrakte som en gjennomføring av motiver fra *a* og *b* som settes mot hverandre. De harmoniske virkemidlene er typisk romantiske: I t. 25–28 ligger en forminsket septimakkord på *b*, i utgangspunktet c-molls dominant med vekseldominantisk funksjon i hovedtonearten F-dur. Ved enharmonisk omtolking av *b* til *c*ess etter fire spenningsfylte takter viser akkorden seg imidlertid å fungere som Ess-durs dominant, og de neste åtte taktene er bygd opp som en lang sekvens der de to leddene kadenserer til hhv. Ess-dur og d-moll. Overgangen dem imellom skjer på typisk romantisk måte: Ess-durs tonika behandles som napolitansk subdominant i d-moll, som stadfestes av en typisk barokk kvintskrittssekvens av biseptimakkorder i t. 37–40.


Med sin trinnvise melodikk i løpende åttendedeler må giguens kontrasttema (B) nærmest kunne karakteriseres som en fyrig tarantella, en danseform som neppe kan kalles barokk da den ikke vant gjenklang i kunstmusikk før et stykke ut på 1800-tallet. I Halvorsens produksjon har finalen i fiolinsuiten (*Verk 5*) og framfor alt den «italienske» satsen av *Kleine Tanzsuite* tarantellapreg (→ s. 627). Første frase, *c* (→ ) , har et «eksotisk» tilsnitt ved at mollskalaens forhøyete 6. og 7. skalatrinns faller på betont taktdel og blir ytterligere aksentuert av praltriller. De fungerer som «pryddissonanser» over en liggende d-mollflate i strykere *divisi*, en teknikk Halvorsen hadde tilegnet seg da han komponerte *Vasantasena* (→ s. 358) og «Intermezzo oriental» (1. sats i suiten *Mosaïque*, → s. 428). I t. 45–46 følger en kort frase, *d* (→ ) , med hurtige vekslinger mellom akkorder i tritonusavstand – B-dur- og E-dur med tillagt liten septim i bassen –, også det et element Halvorsen eksperimenterte med i den tidlige fiolinsuitens finale (→ s. 219). Her fungerer akkordene som hhv. napolitansk subdominant og dominantseptim på dominantplanet. I t. 59 f. gjentas den særegne akkordforbindelsen transponert opp en kvart for å stadfeste d-moll som toneart. En mellomfrase, *e* (→ ) , er dramatisk utformet med stigende kromatikk, tremolo og hurtig crescendo over en overordnet dominantflate i t. 49 og 51. Alt i alt er det lite ved B-delen som knytter den til barokkens gigue. Dens viktigste forbilder er snarere å finne i 1800-tallets sceniske danseopptrinn i operaer m.m., samt i romantiske karakterstykker, men nettopp derfor fungerer den desto bedre som profilert kontrastparti i forhold til A-delens langt mer rendyrkede pastisjetechnik.

Når B-delen er spilt til ende, følger en nesten helt notetro reprise av hele det musikalske forløpet i satsens første 61 takter, men ved hjelp av enharmonisk omtydning av den forminsket septimakkorden i t. 86 er kontrastdelen nå flyttet opp

3. Gigue



en liten ters. Den ender følgelig opp i varianttonearten f-moll i stedet for parallelltonearten d-moll og får dermed samme tonale sentrum som hoveddelen (→ ramme forrige side). Formmessig kan satsen analyseres som en sonatesatsform med eksposisjon og reprise, men uten egen gjennomføringsdel (sonatineform). Den avrundes med en coda som intonerer begynnelsen av A-delen på hurtig stretto-maner.




4. Sarabande

Med et åpningsmotiv som er et direkte sitat av åpningsmotivet fra sarabanden i Griegs «Holberg-Suite», synes fjerde sats av *Suite ancienne*, også det en «Sarabande», mer enn noen av de andre satsene å være tenkt som en «Hommage à Grieg». I likhet med «Air»-temaet i andre sats har Halvorsen i sarabanden lyktes med å skape en lyrisk, vel proporsjonert melodi som i sterkere grad enn Griegs holder seg til den for sarabanderytmen karakteristiske betoningen av andre taktslag. I tråd med de barokke forbildene benyttes dessuten hemioler som middel til metrisk variasjon, første gang i t. 5–6 (→ ) , der harmoniseringen i parallellførte, fallende sekstakkorder med kromatiske gjennomgangstoner i mellomstemmen gir den et fauxbourdon-preg. Formmessig ligger satsen nær opp til barokkens tredelte ABA'-form, men i motsetning til Griegs sarabande kommer det ingen modulasjon til dominanten eller noen annen beslektet toneart mot slutten av A. Likeens mangler de konvensjonelle repetisjonstegnene, da A-delen i stedet har en periodisk oppbygging med en neddempet forsetning etterfulgt av en ettersetning som danner en dynamisk bue. Midtpartiet B (t. 17–32), som egentlig bare er en bearbeidelse av åpningsmotivet i A, er også delt i to nær identiske setninger ved at de siste åtte taktene er en kvartttransposisjon av de åtte første. Som en kulminasjon av en viss spenningsoppbygging i løpet av B-delen toner forsetningen i *da capo*-delen (A') ut i fullt orkester **ff**, mens det nå er ettersetningen som dempes ned. Ved at sarabanden dermed toner ut i det sarteste pianissimo, får den ikke bare tematisk, men også dynamisk en nesten symmetrisk oppbygging.

5. Bourrée

Femte og siste sats i *Suite ancienne*, «Bourrée», har i motsetning til gigue-satsen en tradisjonell, tredelt form (Bourrée–Trio–Bourrée *da capo*). Også hver av hoveddelene er tredelt, og skjematisk kan satsens oppbygging beskrives ABA||:C:||:DC':||ABA. Alle delene innledes av en trinnvis stigende åttedels-triol som opptakt, og det musikantisk-burleske A-temaets viktigste kjennemerke

er at det deretter springer opp en oktav før det videreføres i gradvis fallende dreiebevegelser (\rightarrow ). Det er periodisk oppbygd med åtte takter som gjentas, men repetisjonen er skrevet ut for å skape en dynamisk kontrast: De første åtte taktene er neddempet og spilles kun av strykerne, mens de åtte neste stort sett er instrumentert for et fullsatt orkester i *f*. En annen viktig forskjell er at slutten av første periode modulerer fra G-dur til dominantens parallelltoneart h-moll i t. 6–8. At Halvorsen benytter den samme uortodokse modulasjonsgangen både her og i eksposisjonen i første sats (\rightarrow s. 641), bidrar til å skape enhet og sammenheng i suiten som helhet. I andre periode forflyttes siste frase slik at A-temaet i t. 16 kadenserer uttrykkelig til hovedtonearten. På samme måte som midtperioden i giguen setter bourreens B-del på barokkmaner inn som en trinnvis fallende sekvens med imitasjon mellom fioliner og bratsjer/ celloer i t. 17 (\rightarrow ). Det egentlige B-temaet ender opp i en modulasjon til dominanten i t. 24, og de påfølgende 15 taktene har gjennomførings- og overledningspreg før A-temaet i t. 40–55 vender tilbake i en versjon som er helt identisk med t. 1–16. Heller ikke i *da capo*-delen etter trioene gjøres andre endringer enn en *ritardando* i sluttaktene, og den stadige tilbakekomsten av et lett gjenkjennelig, alltid uforandret A-tema gir satsen en tydelig rondokarakter.

Mens Halvorsen lar lengre, periodisk oppbygde temaer komme til orde i A- og B-delene, er bourreens triodel bygd opp som en asymmetrisk mosaikk av mindre, innbyrdes kontrasterende musikalske motiver: Ser vi bort fra opptakten, innledes C-delen i t. 56 av to aksentuerte halvnoder som danner en stigende ters (\rightarrow ) , akkurat som begynnelsen av den tilsvarende triodelen i «Rigaudon» fra *Tordenskjold* (Verk 47 nr. 4). Som en kontrast setter Halvorsen i t. 57 inn et sprettent åttedelsmotiv som gjentas i t. 58 (\rightarrow ). Både dette og et tredje motiv som dominerer t. 59–62 (\rightarrow ), er basert på stiliserte hallingrytmer, noe som trekker tråden tilbake til suitens innledningssats. Den overveiende sekvensielt oppbygde D-delen (t. 69–84) har et visst gjennomføringspreg og bygger utelukkende på de to første motivene i C-delen.

Tonalt utmerker bourreen seg ved at ikke bare hoveddelen, men også C- og D-partiene går i satsens hovedtoneart G-dur. Både C og D avsluttes riktignok med modulasjon til parallelltonearten, men ved gjentakelsen av C' i t. 85–97 avrundes trioene i G-dur. Halvorsens sterke betoning av G-dur gjennom hele bourréesatsen kan bunne i at *Suite ancienne* i motsetning til Griegs «Holberg-suite» bryter med barokksuitens konvensjon om at alle satser skal ha samme tonale sentrum. Bare yttersatsene går i hovedtonearten, mens det ellers foretas til dels ganske dristige tonalitetsprang. Særlig skarp virker overgangen fra G-dur til varianttoneartens parallell B-dur mellom de to første satsene, ikke minst på

grunn av h-molls og e-molls sterke stilling i deler av intrataen. Toneartskontras- tene er naturligvis uten betydning når satsene framføres enkeltvis eller som mel- lomaktsmusikk, men oppleves som åpenbare brudd når de spilles i sammenheng som en suite. Etter mellomsatser i hhv. B-, F- og Ess-dur er det derfor desto mer maktpåliggende at sluttsatsen fastslår G-dur som suitens hovedtoneart.

Oppsummering

Ikke uten grunn holdt Halvorsen selv *Suite ancienne* for noe av det beste i sin produksjon (SGH til ØD). Verket vitner om stor tematisk og harmonisk opp- finnsomhet, og i instrumentasjonen, framfor alt i behandlingen av treblåserne, viser han seg som en eminent orkesterkjenner i Svendsens tradisjon. Da Georg Høeberg hadde dirigert tre av satsene som mellomaktsmusikk i Det kongelige Teater i København våren 1917, skrev en begeistret Charles Kjerulf således:

Alle de tre Afdelinger: «Intrata – Air con variazione – Bourrée», er sat kraftigt og karakterfuldt op, med glimrende Kendskab til Orkestrets sikkert rammende Virknin- ger, og man mærker fra første til sidste Node, hvilken Fryd det er for hvert enkelt Orkestermedlem at spille sin enkelte Stemme i det store Hele. Virkningen er da ogsaa, at Musiken klæder Orkestret i ualmindelig Grad – fordi den morer Orkestret – hvad der igjen har til Følge, at den morer Tilhørerne... I sin Helhed kan det næsten siges, at Suiten er et Bravur-Nummer for Orkestret og i slaaende Grad viser, hvor højt «det kgl. Kapel» i Virkeligheden staar – naar det bare selv vil (*Pol* 8/4).

For Halvorsen var det ingen større hemske som komponist å binde seg til for- mer, sjangere og stiltrekk fra 1700-tallets musikk enn det hadde vært å inkorpo- rere andre, i utgangspunktet eksterne stiltrekk som «eksotismer» og «folkloris- mer» for å berike et ellers ganske moderat seinromantisk tonespråk i verk som *Vasantasena* (→ s. 370) og *Fossegrimen* (→ s. 556). Likevel er *Suite ancienne* i mindre grad enn disse direkte knyttet til en scenisk handling, og det fins knapt nok noe bevart Halvorsen-verk som i større grad kan betegnes som absolutt musikk. I den grad suiten kan vekke utenommusikalske assosiasjoner hos stilfortrolige lyt- tere, er det kun snakk om en generell tidsånd, ikke engang antydningssvis et pro- gram.

Noe av det mest fascinerende med et verk som *Suite ancienne* er å iaktta hvor- dan møtet mellom arkaiserende og mer eller mindre innovative stilidealer gir rom for stor stilistisk spennvidde innad i verket og de enkelte satsene. Stilblandingen i seg selv falt ikke i like god jord blant alle Halvorsens samtidige kritikere. Charles Kjerulf framholdt på den ene sida musikkens «gammeldagse Holdning» som «fortræffelig gennemført», men var på den andre sida overrasket over mer «mo- derne» stiltrekk som nå og da kommer til syne i suiten: «Pudderparykken klæder

den ypperligt, selv om det nok en Gang imellem kan passere, at den i Iveren skubbes lidt til Side og viser Ansigtstræk af yngre og mere moderne Art, end man egentlig strengt taget burde vente» (*Pol* 8/4 1917). Allerede etter uroppførelsen skrev en ellers positivt innstilt Georg Reiss likeens i *Dagens Nytt*: «Giguen var af en frisk Stemning, men den brød i et Mellemparti noget paa den antike Stil.» Reiss synes å ha vært noe rådvill, for i neste setning kritiserte han Halvorsen nettopp for anvendelsen av et typisk barokt stilmiddel: «Komponisten har kanskje lidt for hyppig anvendt melodiske Sekvenser; disse var iøvrig heller ingen Sjeldenhed i den musikalske Stilperiode, som han her har villet imitere» (23/3 1911). Til støtte for Reiss kan det tilføyes at den omtalte sekvensieringen, som fungerer helt i tråd med de historiske rammene i intrataen, giguen og bourreen, også er et karakteristisk stiltrekk i langt nyere musikk, noe vi også har sett eksempler på i Halvorsens egen produksjon (→ s. 421 f.).

Halvorsens evne til å skape et sammenhengende og stringent oppbygd hele ut av høyst divergerende stilimpulser er kanskje aller tydeligst i gjennomføringen av første sats. Som vi har sett, blir det Haydn-inspirerte hovedtemaet og det «rokokko-norske» sidetemaet utsatt for en avansert harmonisk behandling, dels gjennom bruken av lange, spenningsfylte akkordflater, dels ved brå, rykkvise modulasjoner som foregriper elementer i Prokofievs *Symphonie classique*, Saties *Sonatine bureaucratique* og Ravels *Le tombeau de Couperin*, verk som innvarslet neoklassisismen da de ble komponert i 1917, seks år etter Halvorsens *Suite ancienne*.

Suite ancienne står ikke som eneste verk påvirket av eldre tiders musikk i Halvorsens produksjon. Flere forløpere er nevnt tidligere (→ s. 639), og da Nationaltheatret seinere trengte musikk til teaterstykker som *Marie Victoire* (1911, Verk 101), *Julestue* (1918, Verk 122), *Dronning Bess* (1919, Verk 123) og ikke minst *Jan Herwitz* (1921, «Bergensiana», Verk 132) og *Mascarade* (1922, Verk 144), baserte han seg igjen på et musikalsk rammeverk fra barokken og/eller den tidlige wienerklassisismen. Også her lyktes Halvorsen godt i å skape stilsikker, funksjonell, melodisk og underholdende musikk, men uten å nå opp til den samme sikre balansen mellom tilsynelatende stilblanding og tematisk konsentrasjon og enhet som utmerker *Suite ancienne*.

4.7 Travle år 1911–19

Teatermusikk 1911–19

Da Halvorsen i et intervju med *Verdens Gang* 24.mars 1907 ble spurt om han «aldrig selv [hadde] tænkt paa at skaffe os en norsk Opera», svarte han: «Tænkt det har jeg nok; men hidtil har jeg nøiet mig med at skrive Musik til Teaterstykker, vi skulde opføre... Og for Tiden holder jeg paa med en Violinkonsert. Men hvem ved hvad der saa kan komme?» Halvorsen var for lengst Norges mest erfarne operadirigent, og dertil hadde han lang og allsidig erfaring i å komponere musikk for scenen. At han likevel aldri kom til å komponere noen opera, skyldes kanskje den respekten han hadde for å gi seg i kast med verk i større format? Med erfaringene med fiolinkonserten friskt i minne kan det ikke ha vært særlig fristende for ham å bruke tid og krefter på flere større og pretensiøse verk, heller ikke innen operasjangeren. Derimot vek han ikke tilbake for å skrive musikk til en operette, *Mod Nordpolen* (*Verk* 99), som hadde premiere 6.april 1911 og følgelig må være komponert mer eller mindre parallelt med *Suite ancienne*.

Operettens emne, en «satire over Nordpolsfarernes virke, al den humbug og latterlighed, som følger det» (Wiers-Jenssen 1924:240), var naturligvis svært aktuelt i Norge anno 1911. Mannen bak den anonyme librettoen var den kjente revyforfatteren Vilhelm Dybwad, og Nationaltheatrets ledelse imøteså operetten med de største økonomiske forventninger. Når *Mod Nordpolen* likevel ikke maktet å forsvare sin plass på repertoaret mer enn 13 ganger, skyldes det etter alt å dømme at teksten overhodet ikke holdt mål. Librettoens mange skavanker var gjennomgangstemaet ikke bare hos samtlige teater- og litteraturkritikere, men også blant musikk-kritikerne. Samtidig som de kastet seg over den platte teksten med hud og hår, la de vinn på å forsvare komponistens tapre innsats, så også signaturen «a tempo» i *Musikbladet* 17.mai:

Mens Teksten bevæger sig paa et yderst lavt Nivaa, der endog ofte ligger under den almindelige Revyplan, saa streifer Musikken ind paa ganske andre Områder. Den gir nærmest Indtryk av at være tænkt til en «komisk Opera». Man sitter og lytter til «Prologen» og forberedes paa noget virkelig fortreffelig – noget à la *Mestersangeren*. Teppet gaar op, og man befinner sig paa en Polarfarers Dæk. Indledningskoret forsterker yderligere vor Formodning om, at vi befinner os paa en høiere Plan; men der har allerede indsneket sig en liten Mistanke med Hensyn til Handlingen. Man blir Vidne til enkelte banale Sidespring med nogle ilde anbragte og kjedelige Vitser...

Der kunde fremtrækkes mange lignende Scener, hvor Musikken med Hensyn til fornøielig Karakteristik bringer andre Strenger i Vibrering end hvad Teksten har tilsigtet. Kun skal jeg indskrænke mig til at fremhæve et enkelt Moment i anden Akt. Handlingen er henlagt til en Eskimoleir paa Grønland. Mens Mandskapet er inde i Teltet og holder Komers, sitter to Par ute i Polarnatten og nyder Nordlys og Kjærlig-



het. Det er Polarfareren med «næstkommanderende» – der i Parentes bemerket er hans Hustru – og «Niggeren» med sin trivelige Eskimodonna. Nu maa man erindre at «Intermezzoet» har forberedt os paa Polarnattens øde Ensomhet og tildels sat os i Stemningssvingninger, vi venter os derfor noget saare skjønt! Hvad faar vi saa? Vi faar en Musik, der paa sine steder hæver sig til virkelig lyrisk Varme og fin Kolorit paa Grundlag av en Tekst, der i Banalitet søker sin Like. Man vrider Hænderne over en slik Mesalliance.


Slik han også hadde opplevd med sitt aller første dramatiske verk, *Midtsommer* (→ s. 288), hjalp det Halvorsen lite at musikken i seg selv ble godt mottatt. Rolf Halvorsen, som av natur var atskillig mer bekymringsfull enn broren (→ s. 87), fryktet for at operetten kunne ha ødelagt Halvorsens gode navn og rykte, og til søsteren Marie skrev han kort etter premieren:








Jeg sender ... lidt Leckture og en Avis for at Du kan se Operettens Skjæbne – den var ikke ublandet behagelig eftersom Teksten var lidt for tynd. Det vilde være heldigst om Johan ikke havde befattet sig med den – da jeg nok tror han faar høre det i Fremtiden. Ja! Ja! Livet er vanskelig særlig naar man tilhører Offentligheden.


Dessverre ble både partituret og sangsolistenes stemmer til *Mod Nordpolen* tilintetgjort, noe Halvorsen etter alt å dømme selv var ansvarlig for. Mens han utad kunne skrive nonchalant til søsteren Marie at «Nordpolen er gået af stabelen under megen hallo af nogle literære fyllefanter,» (12/4) var han på bunnen svært sensitiv for negativ kritikk (→ s. 607). Vi har sett flere eksempler på hvordan han mer eller mindre påvirket av kritikernes dom lot være å gi ut verk (→ s. 599) eller til og med sørget for å få dem ødelagt (→ s. 636). Enten vi kan takke oppmerksomme musikere som sørget for å stikke deler av materialet unna, eller det er snakk om tilfeldigheter, er *Mod Nordpolen* likevel delvis bevart i form av et komplett sett løse kor- og orkesterstemmer. Selv om de viktige solostemmene mangler, kan vi derfor få et visst innblikk i musikken til operetten, det nærmeste Halvorsen noen gang kom å skrive en opera.

Uansett hvordan vi bedømmer librettoen, må sujettet for *Mod Nordpolen* ha framstått som svært forlokkende for Halvorsen, for her fikk han virkelig anledning til å dyrke sin interesse for mer eller mindre eksotiske stemninger. I tillegg til de norske ekspedisjonsdeltakerne, blant dem lederen «Harry Stål» og hans nestkommanderende (som til slutt viser seg å være hans kone, → ♪ nr. 19), består operettens persongalleri nemlig av en franskmann, en italiener som synger til mandolinakkompagnement (→ ♪ nr. 2 og 13b), en tyroler som jodler i polka-takt (→ ♪ nr. 4), og sist, men ikke minst, en «Nigger» som til alt overmål har et kjærlighetseventyr med en «Eskimodonna»! Sett med våre dagers øyne må handlingen kunne karakteriseres som både grunn og fordomsfull, men den ble godt understøttet av Halvorsens musikk: For å skildre «niggeren», som for sikkerhets

skyld lyder navnet «Bo-Bo» og fører et klossete, gebrokkent språk, benytter han en tilsvarende klossete melodi som etter hvert blir tilført tydelig jazzinspirerte elementer (→  nr.11). Forskjellige kor av grønlandske barn, kvinner og menn, ifølge en avisomtale basert «paa egne grønlandske Motiver» (H:317), framstår likeens som anakronismer i dag, ikke minst på grunn av mange meningsløse gjentakelser av musikalske motiver med kaudervelske, kvasi-eskimoiske tekstfraser (→  nr.9a–b, nr.12a, nr.14 t.224, nr.19 t.98). For et norsk publikum anno 1911 må vi likevel anta at musikken fungerte godt i tråd med det bildet europeere flest, blant dem også Dybwad og Halvorsen, hadde hatt mulighet til å danne seg av antatt «primitive» folkeslag (→ s. 369).

Blant operettens mange sarkasmer fins det også dem som retter seg mot elementer i Norges egen befolkning: Med bitende ironi skildres småbysamfunnets trauste mannskor, som ved polfarernes avreise hyller «Byens ærværdige Fædre» med det reneste sammensurium av karakteristiske vendinger og musikalske effekter fra det norske mannskorrepertoaret (nr.6b). Like parodisk som betegnende er den subito- og crescendovirkningen som legges inn allerede i t.3, midt i en setning (→ ). For å forsikre seg om at et anselig antall av Nationalteatrets korsangere kom til å sprekke på de høye tonene, la Halvorsen det hele i et svært anstrengt leie med enstrøken *b* som førstetenorenes siste tone. Med god grunn framhevet kritikersignaturen «A.M.» mannskorets opptreden som operettens eneste «virkelig komiske Scene» (H:317).

Umiddelbart synes innflytelsen fra operettekomponister som Lehár å være stor i Halvorsens operette. Men selv om *Den glade enke* spøker i bakgrunnen når polfarerne synger marsjmelodien til teksten «En ægte Grønlandsk nat er god til dit og dat» (→  nr.14 t.309, nr.19 t.90), må vi komme i hug at Halvorsen i verk som «Bojarenes Indtogsmarsch» og *Vasantasena* hadde tatt i bruk utpreget «lehárske» virkemidler som tonikaakkorder med tillagt stor sekst eller stor septim lenge før han stiftet bekjentskap med Lehárs musikk (→ s. 299 og 359). Tematisk kan vi merke oss hvordan den nevnte marsjmelodien foregripes allerede i forspillet til 2.akt (→  nr.8 t.21), og hvordan Halvorsen omformer den videre i 3.akt, først til en langsom vals som avslutter en «nordpolsballett» (→  nr.18 VI), dernest til hoppvals og tarantella mot slutten av den store finalen (→  nr.19 t.115 og 222). Det formelig vrir av liknende motivforbindelser gjennom hele operetten, og det tydeligste eksemplet er bruken av treblåsernes aller første tema i innledningen til 1.akt: I begynnelsen og slutten av 2.akts finale spilles temaet i marsj-takt (→  nr.14 t.10 og 430), mens innledningsmotivet danner utgangspunkt for en festpolonaise (→  nr.15) og nordpolsballettens «Française» (→  nr.18 I) i 3.akt. Også de andre dansene i nordpolsballetten

bygger på motiver og temaer fra tidligere musikknummer i operetten: Nr.II er basert på nr.12b, nr.IV på nr.11 t.21 og nr.V på nr.4 t.18 (→ ). Således har Halvorsen videreutviklet den klare tendensen til bruk av ledemotiver som var antydnet i flere av hans tidligere scenemusikalske verk (→ s. 561 og 599). Selv om *Mod Nordpolen* på ingen måte kan regnes blant hans hovedverk, vitner den om en komponist med et utpreget talent for å skrive dramatisk musikk.

Fire år etter oppførelsen av *Mod Nordpolen* beskjeftiget Halvorsen seg med et nytt operetteprosjekt, *Dronning for en Dag*, til en libretto av Nationaltheatrets tidligere sceneinstruktør, Hans Wiers-Jenssen. De ikke udelt positive erfaringene fra den forrige operetten synes imidlertid å ha spøkt i Halvorsens bakhode, for akkurat som med Hulda Garborgs *Liti Kersti* (→ s. 625), mistet han gløden før han kom ordentlig i gang med arbeidet. At han dessuten hadde store betenkeligheter i forhold til den planlagte rollebesetningen, går fram av et brev han skrev til Wiers-Jenssen 8.august 1915:

Kjære Wiers Jensen! Bli nu ikke sint når jeg sier Dem, at jeg ret som det er «dumper ned» når jeg befatter mig med Deres glimrende stykke. Jeg har de smerteligste erfaringer, og de magtstjæler min arbeidsglæde. Konstellationen [Kaja] Eide [Carl] Struve er i denne forbindelse til at miste humøret over. *Det går ikke!!* Også [Hauk] Åbel, [Johan] Løvås mister humøret ofte når de skal synge. Så ligger det for høit og så for lavt, og jeg hægges på alle kanter. Nei hør mit forslag: Lad stykket «tale» for sig selv! Lad fru [Johanne] Dybwad «lyne» i Dronningen! Lad [Gunnar] Tolnæs være den prægtige soldat, og behold de øvrige roller som de har tænkt Dem med undt. af Ragna Foss. Lad det være skuespillere og ikke operettesangere som optræder, og la' mig så «sveise» det hele sammen med musik så'n som «As you like it», «Stor ståhei» og lignende. *Er De med på den?* Eller gir De mig fanden med fedt på? *Stykket skal bli færdig i denne saison* hvis De er enig.

Her står vi igjen overfor et eksempel på at Halvorsen ikke alltid fikk sine musikalske arbeider lett fra hånden. Eventuelle tilløp til prestasjonsangst ble neppe svekket av vissheten om at en ny operette burde oppnå langt større økonomisk suksess enn tilfellet hadde vært med *Mod Nordpolen*. Brevet gir også et innblikk i de problemene Halvorsen stadig stod overfor i sitt daglige arbeid, dels med å få skuespillerne til å synge, dels med å få distingverte operasangere som Kaja Eide (Norena) og Carl Struve, hovedrolleinnehaverne i *Mod Nordpolen*, til å fungere i operetteroller med talt dialog. Men hans forslag til en pragmatisk løsning av problemene ble ikke bifalt av Wiers-Jenssen, som aldri skulle få oppleve noen musikk til *Dronning for en Dag*. Først i 1935, ti år etter forfatterens død, ble stykket tonesatt av Sverre Hagerup Bull.

Halvorsen hadde ikke vært så veldig produktiv som komponist i løpet av de fire sesongene som var gått siden *Mod Nordpolen* stod på plakaten. For en stor del dreide det seg om mindre arbeider og tilrettelegginger (*Verk 101, 103–104, 106–*

108 og 111), men som det går fram av hans brev til Wiers-Jenssen (se forrige side) stammer også hans omfattende musikk til de to Shakespeare-komediene *As you like it* (Verk 105) og *Stor ståhei for ingenting* (Verk 112) fra denne perioden. Som vi skal komme tilbake til, var den nye teatersjefen, Halfdan Christensen, langt mer tilbakeholden med å sette opp operaer enn Vilhelm Krag hadde vært, og i motsetning til Bjørn Bjørnson (→ s. 489) var han heller ikke noen sterk tilhenger av å bruke musikk i sine dramaoppsetninger. Mens Bjørnson rundt århundreskiftet hadde «gjenvunnet sansen for barokke og romantiske effekter som en tid hadde gått for å være gammeldagse, men som ny teknologi igjen hadde aktualisert» (Ringdal:20), var Christensens oppsetninger mer «moderne» i den forstand at han fulgte opp den tendensen til forenkling og stadig redusert musikkbruk som hadde vært gjeldende ved mange europeiske teatre helt fra midten av 1800-tallet. Som Ringdal skriver:

Tanker om totalteater og «Gesamtproduktion» lå fjernt. Av den grunn hadde han et mer distansert forhold til teatermaler Jens Wang enn sine forgjengere. Trass i at hans stemme gikk for å være teatrets vakreste [→ s. 523], var han ... ikke så opptatt av opera eller samarbeid med Johan Halvorsen.

... Hans repertoar ble mer «moderne» enn Vilhelm Krag og Bjørn Bjørnsons, bød på flere farser og lystspill – og færre klassikere. Teatersjefen skulle sette opp Shakespeare én gang samt et par andre klassikere, men satte helst Johanne Dybwad ... til slikt (Ringdal:105 f.).

Som skuespiller var Johanne Dybwad fra første stund Nationaltheatrets ubestridte primadonna, og som instruktør debuterte hun 7.mars 1906 med Maeterlincks skuespill *Pelléas og Mélisande* (Normann:167 f.). Etter at hun i kjølvannet av «Enkesesongen» hadde hatt et års permisjon fra Nationaltheatret 1908–09 (→ s. 605), stilte hun nærmest «kabinettspørsmål», så Krag følte seg presset til å gi henne kontraktfestet «rett til å besette alle roller ‘rundt seg’ både når hun selv instruerte og når regien var overlatt andre» (Ringdal:95). Helt fram til 2.verdenskrig skulle hun dermed komme til å fungere som en stat i staten på Nationaltheatret, på flere områder mektigere enn de stadig skiftende teatersjefene (Normann:173). Dybwads sterke stilling fikk betydning også for Halvorsen, for i motsetning til Halfdan Christensen holdt hun i stor grad fast ved tradisjonen med store totalteater-oppsetninger som i Nationaltheatrets tidligste sesonger. Fra høsten 1911 konsentrerte Halvorsen derfor igjen mye av sin kompositoriske åre om å skrive musikk for scenen, om enn ikke i samme omfang som i pionertida. Som oppdragsgiver inspirerte Dybwad neppe hans skaperevne på samme måte som Bjørnson i sine velmaktsdager, men dette ble til en viss grad oppveid av at hun gjennom Annie Halvorsen kjente kapellmesteren svært godt også privat (Ringdal:116). Helt siden ungdomsdagene hadde hun vært nær venninne av sin skue-

spillerkollega Signe Grieg (Normann:67 f.), Annies søster, og vennskapet skulle snart også omfavne Annie. Fra sin barndom har sønnen Stein fortalt at det rett som det var hendte at «Fru Dybwad kunne komme innom og be om litt musikk til sitt nye scenestykke,» hvorpå faren «i løpet av fire timer ved flygelet rislet ... den fineste musikken ut av ermet» (Dbl³⁰/8 1999).

«*Livet i Skogen*», som Herman Wildenvey hadde kalt sin frie norske gjendiktning av Shakespeares *As you like it* (Shakespeare 1942), var den «store begivenhet» i Christensens andre sesong som teatersjef (Wiers-Jenssen 1924:255 f.). Premieren fant sted 7. november 1912 og markerte Johanne Dybwads 25-årsjubileum som skuespiller. Hun satte selv komedien i scene, men var sterkt influert av Bjørn Bjørnsons 1903-oppsetning av samme forfatters *En Sommernatsdrøm* (Ringdal:59 og 116 f.). Den gangen kunne Halvorsen benytte «ferdigskrevet» musikk av Mendelssohn (→ s. 490), men til *As you like it* måtte han selv skrive den musikken Dybwad trengte for å «‘sveise’ det hele sammen,» som han selv beskrev prosedyren i brevet til Wiers-Jenssen (→ s. 658). Musikken slo meget godt an i Kristiania og ble også benyttet da Dagmar-teatret i København satte opp stykket litt lenger ut i sesongen, i mai 1913. *Politikens* anmelder framhevet «den velklingende og ukunstlede Indlednings- og Mellemaktsmusik, hvorav det sidste Intermezzo [nr.12] og Pastoralen ‘I Ardennerskoven’ [nr.15] fortjener større Opmærksomhet, end det Publikum ofrer dem» (NMS-utkl.).

Tre år seinere hadde Nationaltheatret gjestespill ved Dramatiska teatern i Stockholm, og Halvorsen fulgte med for å dirigere musikken under oppførelsen av *As you like it*. Å stå for den musikalske ledelsen var ikke helt uproblematisk for en kapellmester som var vant til å disponere et orkester på 43 musikere. I motsetning til Nationaltheatret fungerte Dramatiska teatern i hovedsak som en «moderne» talescene uten operadrift og konsertvirksomhet ved siden av. Derfor var orkestergraven i teaterets nye lokaler – de samme som benyttes den dag i dag – innrettet for et langt mindre ensemble enn Halvorsens musikk forutsatte. I en stemningsrapport fra forberedelsene til gjestespillet skrev *Stockholms Dagblad*:

Den som har svårast att finna sig tillrädda er kapellmästare Halvorsen. Dramatens orkesterrum rymmer ej mer än 16 man, medan musiken till ‘As you like it’ instrumenterats med tanke på Nationalteatrets orkester, som räknar 48 [!] man. Nu ha emellertid Jens Wang och Halvorsen i förening ‘grävt in’ under salonen plats för ytterligare 16, så att orkestern kommer att räkna 32 man (24/5 1916).




Som Halvorsen skrev i et brev hjem til Annie 29. mai 1916, var det «utsolgt hus og meget applaus» blant Stockholms teaterpublikum da Shakespeare-komedien første gang gikk av stabelen 27. mai. Som han la til, var teaterkritikerne derimot langt mer forbeholdne:






Orkestret var rørende ivrige og intresserte, så det knirket ikke det mindste i maskineriet. Og det havde jeg været ræd for. Når dertil kommer at publikum var så stille at Du kunde høre en knappenål falde, og med stærk applaus greb ind over alt hvor der var anledning, så har jeg forsåvidt havt glæde av mit ophold... Kritiken var en skuffelse av de største. Jeg fik ret som altid har frarådet stykkets opførelse i Stockholm. Fru Dybwad, [August] Oddvar, [Herman] Wildenvei blev meget umildt behandlet. Den eneste som kom fra det på en lykkelig måde var [Ingolf] Skancke og mig...

Kritikernes innvendinger var i liten grad rettet direkte mot musikken. Det ble tvert imot framholdt at komedien «underströks briljant av Johan Halvorsens musik» (*DNStb*), som «på ett utomordentligt fint och sjäfullt sätt följer textens lekfulla skiftningar» (*StT*). *Aftonbladets* Ernst Didring hevdet endatil at det var «Halvorsens musik, som sannerligen försonar mycket av det som Shakespeare här förbrutit». Likevel var det mange som var skeptiske til «den ledsagande musikens indiskreta högljuddhet» (*StD*), som «vid vissa partier af skådespelets båda första akter stundom dränkte replikerna å scenen» (*PIT*). Innvendingene gjaldt ikke bare lydstyrken, men også at «musicerandet på operamaner förrycker den snabba stil i aktion som annars är den naturliga för norrmännen» (*SV**D*). Med en etter svenske forhold uvanlig framtreddende plass i forestillingen hjalp det lite på helhetsinntrykket at musikken i seg selv ble oppfattet som både tiltalende og virkningsfull:

Norrmännen ha gifvit sin tolkning en musikalisk ram, som endast har det felet, att den är för bred. Musiken, komponerad af Johan Halvorsen, omger icke bara arabeskartadt de olika akterna utan ingriper oupphörligt i den sceniska rörelsen. Det var icke utan, att man då och då fick intryck af opera. I och för sig är emellertid musiken med sin romantiska valthornsklang och sina graciösa rytmer tilltalande (signaturen «Rbs.» i *NDA/VLS*).


Stockholms-kritikernes assosiasjoner til opera skyldtes ikke at skuespillerne måtte synge mye på scenen, for i motsetning til tidligere scenemusikalske verk som *Gurre*, *Tordenskjold* og *Fossegrimen* omfatter musikken til *As you like it* nesten ingen sanginnslag. Birollen som den forhenværende hoffsangeren Amiens er faktisk den eneste som opptrer med sang på scenen (nr. 8–9), og av annen vokalmusikk fins bare to mindre kor (nr. 9 ¹/₂ og 15 ¹/₂). De operamessige virkemidlene er snarere å finne i Halvorsens melodramatiske orkestermusikk, som i tråd med Dybwads idealer griper inn i handlingen og ledsager skuespillernes replikker på en rekke signifikante steder i dramaet (nr. 2–6, 7 ¹/₂, 11, 13–14 og 16–19). I tillegg består Halvorsens musikk til *As you like it* av fem stemningsskapende for- og mellomspill for orkester (nr. 1, 7, 10, 12 og 15). Som i så mye annen dramatisk musikk av Halvorsen får mellomaktmusikken og melodramaene nær tematisk sammenheng gjennom bruk av «ledemotiver». For å skape skogsassosiasjoner begynner innledningssatsen med hornkvintmotiver som kan minne om åpnings- og mottotemaet i *Gurre* (→ s. 519), men i *As you like it* spilles de av trompeter og i et

raskere tempo (\rightarrow ). Dessuten er det ikke først og fremst hornkvintmotivene, men det etterfølgende fiolintemaet i t. 19 ff. som fungerer som musikalsk «motto» i *As you like it*. I stadig nye rytmiske skikkelser vender denne tonerekka tilbake gjennom hele verket, tydeligst i nr. 6, 7 og 12 (\rightarrow ). Om mellomaktsmusikken framføres som en suite, vil temaet dermed fungere som en slags *idée fixe*. Imidlertid satte Halvorsen aldri sammen noen orkestersonate fra *As you like it*, og forspillet til tredje akt, «Sérénade» (nr. 10), er det eneste han gav ut. Nummeret er skrevet i fransk ballettstil, og forbindelsen til det tematiske «mottoet» er mer kamuflert enn i de fleste andre satsene. Den innledende seufzerfiguren inngår like fullt som en karakteristisk bestanddel av begge temaer (\rightarrow ).

«Halvorsen maatte kunne skrive udmærket Musik til at danse efter, saa kvikke og pikante hans Rhytmer og saa letløbende, iørefaldende og dog prægnante hans Melodier er!» Denne danske kommentaren, som stod å lese i *Nationaltidende* 15. november 1915, gjaldt serenaden fra *As you like it*, som dagen før var oppført av Schnedler-Petersen ved en Palækonsert i København. Ordene kunne like gjerne vært myntet på flere av de mellomakts- og dansenumrene Halvorsen skrev til Dybwads neste store Shakespeare-oppsetning, *Stor ståhei for ingenting*, som hadde premiere 29. mars 1915. Utpreget diverterende og ekte musikantisk er hovedtemaet i den innledende lystspillouverturen, en «Carnevalscene» i tarantellatakt (nr. 2, se også S6 og S7) og et burlesk «Intermezzo» (nr. 3).^{*} Som «Bryllups-musik» (nr. 5) komponerte Halvorsen som så mange ganger før en flott festmarsj, mens han lot det det rapsodisk oppbygde «Dramatisk Intermezzo» (nr. 6) munne ut i en ildfull dans i sigøynermoll (\rightarrow  t. 74). Til det stilistiske mangfoldet i *Stor ståhei for ingenting* bidrar dessuten en obosolo med konsekvent bruk av heltone-skala (\rightarrow  S11). Lystspillouverturens noe sentimentale sidetema (\rightarrow  nr. 1 t. 61 ff.), som også benyttes som scenemusikk i første akt (S1 og S3), foregriper en slager fra 1930, Robert Stolz' slowfox «Die ganze Welt ist himmelblau» (op. 567), som inngår i Benatzkys kjente operette *Im weissen Rößl* (*Sommer i Tyrol*). Som denne har Halvorsens sidetema en innsmigrende melodikk med ekstensiv bruk av stigende kromatikk, trekk som går igjen i mye av hans scenemusikk fra denne perioden, deriblant for- og mellomspillene til Alfred de Mussets *Mariannes Capricer* fra 1916 (\rightarrow  Verk 118 nr. 1 og 3). Det samme gjelder i høy grad den svermeriske «Malamoccovisen» for sang, mandolin og gitar, som han skrev til Hans E. Kincks skuespill *Den sidste Gæst* i 1914 og gav foredragsbetegnelsen «smægtende» (\rightarrow  Verk 108 nr. 2). Kinck-dramaets venetianske omgivelser gav

* Fra samme periode stammer antakelig «To burlesker» (Verk 113) i en tilsvarende diverterende stil, samt en bare delvis bevart «Valse élégiaque» (Verk 114).



også rom for mellomaktsstykket «Gondoliera» i gyngende siciliano-takt (*Verk 108 nr. 1*), slik vi bl.a. finner det i flere av Felix Mendelssohns *Lieder ohne Worte* (derav to med tittelen «Venetianisches Gondellied»).

Et ganske annet inntrykk gir Halvorsens etterlatte musikk til Wiers-Jenssens skuespill *Saul* (*Verk 119*), som ble oppført første gang 27. september 1917. Dramaet var satt opp av forfatteren selv som et typisk «utstyrsstykke», og musikken synes opprinnelig å ha vært like omfattende som den Halvorsen skrev til Shakespeare-komediene. Dessverre er bare fire satser av scenemusikken bevart, men disse viser hvordan det gammeltestamentlige emnet understrekes av instrumentasjonen for fløyte, obo og sistrum. Også toneartsmessig har musikken et alderdommelig preg, idet den grasiøse «Dans av unge piger» går i kirketonearten dorisk (→  nr. 1).

I bruken av kirketonearter blir *Saul* overtruffet av forspillet og scenemusikken til Evripides' tragedie *Medea* (*Verk 121*), som i Johanne Dybwads oppsetning og med henne selv i tittelrollen hadde premiere på Nationaltheatret 13. november 1918. Allerede i orkesterforspillet innledende bratsj- og cellotema fra t. 4 møter vi eolisk skala med *g* som grunntone til et akkompagnement som kun består bare av en liggetone på kvinten *d* i fiolinene. Ved å bruke det lave sjuende skalatrinn i stedet for ledetonen gir Halvorsen melodien et arkaisk preg, og med fallende kvartsprang ned til grunntonen i t. 6 og 8 kan den minne om den alderdommelige, folkesang-inspirerte lyriske kantilenen vi ofte finner hos russiske komponister fra Glinka fram til Halvorsens samtidige:



Forspill til Medea, Verk 121, t. 4–15 (br./vc. og kl./fg.)

Det eoliske preget avtar etter få takter, for liggetonen *d* får i stadig større grad karakter av å være grunntone i en frygisk skala. Dette antydes i t. 10 av den oscillerende melodibevegelsen mellom *d* og undersekunden *c* og stadfestes av et klarinett- og fagottmotiv taktene etter. Åpningstemaet avrundes i t. 16 f. av et uttrykksfullt «sukk» (*Seufzer*) fra den frygiske skalaens lille sekund *e_{ss}* ned til grunntonen *d* (→  t. 17 ff. av forspillet, samt bl.a. nr. 1). Liknende motiver videreføres fra t. 17 av en obo som har fått foredragsbetegnelsen «klagende» (→  t. 17 ff. av forspillet, dessuten benyttet som innledning til nr. 1, men dette gjelder egentlig hele innledningstemaet). Utvidete seufzerfigurer inngår dernest i en rekke smertefulle tverrstandsklanger i et lengre dynamisk stigningsparti. Fra t. 39 forsterkes stigningen av kraftige, dramatiske virkemidler i form av trompet-

og trombonesignaler, først i fiss-moll ($\rightarrow \text{♩}$), deretter sekvensert opp til a-moll (t. 50 ff.). Signalene etterfølges begge ganger av neddempete partier basert på seufzerfigurer, men avbruddene i stigningen er bare midlertidige. Når åpningsmotivet vender tilbake i celloer, kontrabasser og fagotter rundt midten av satsen (\rightarrow noteeksempel under), blir det ledsaget av hoggende, synkoperte triolrytmer med grelle sekunddissonanser i fløyter, oboer, klarinetter og en tilsynelatende selvmotsigelse, sordinerte trompeter i *fortissimo*. Sordin benyttes vel å merke ikke som lyddemper i bokstavelig forstand, men som middel til klangvariasjon, noe Halvorsen presiserte ved følgende påskrift i partituret: «De sord. trompeter må trænge stærkt igjennem.» De 16 taktene 68–83 danner et langvarig og intenst dynamisk klimaks i satsen:



Forspill til Medea, Verk 121, t. 68–76, uttog

Blåsernes skarpe triolfigurer ligger som et rytmisk ostinat ikke bare gjennom hele dette kraftfulle partiet, men også i det påfølgende diminuendo-avsnittet fram til t. 99, i alt 37 takter. Ideen til å bruke et slikt ostinat kan Halvorsen ha fått fra slutten av gjennomføringen i første sats av Tsjajkovskijs Symfoni nr. 6 (t. 227–241), som han dirigerte hele seks ganger i perioden 1907–17 (\rightarrow s. 608). Her settes et tilsvarende rytmeostinat inn i hornstemmene etter et parti som knapt har sin like når det gjelder dynamisk-dramatiske utfoldelser. I den harmoniske utformingen skiller Halvorsen seg derimot klart fra forbildet, idet han nærmest på impresjonistisk vis parallellfører en klangflate som består av molltreklang med tilføyd dissonans som dreier mellom stor sekst og liten septim i blåsernes triolfigurer. Som det går fram av følgende skisse over det harmoniske forløpet i t. 68–

100, flyttes den innledende g-mollklangen opp en stor sekund til a-moll i t. 72, videre til h-moll i t. 76, ned en tritonus til f-moll i t. 88 og til slutt ess-moll i t. 94:



Fra t. 100 følger et largamente-parti med uttrykksfulle kvart- og sekstforholdninger. Klarinett- og fagottmotivet fra t. 11 f. vender tilbake i t. 110 f., før innledningstemaets åtte første takter gjentas av en obo til et sordinert pizzicato-kontrapunkt i t. 118–125. Temaet avbrytes etter den omtalte pendelbevegelsen mellom *d* og *c*, som gjentas av strykerne i et etterspill på to takter harmonisert med tre frygiske kadenser til d-moll. Ved å avslutte orkesterforspillet på kvintplanet understreker Halvorsen den ambivalente grunntonefølelsen i innledningstemaet.

De fleste musikalske motivene i orkesterforspillet til *Medea* benyttes også i scenemusikken, som i hovedsak er komponert for sangstemmer, obo og harpe, nå og da forsterket av andre instrumenter. I samarbeid med koreograf Gyda Christensen forsøkte Halvorsen å gjenskape de antikke greske dramaenes karakteristiske bruk av et dansekor som kommenterer handlingen, hovedsakelig i resitativisk stil. Nationalteatret hadde med hell gjort et liknende forsøk da Per Winge skrev kormusikk til oppsetningen av Sofokles' *Kong Oidipus* i 1907 (Wiers-Jenssen:203 f.). Musikken var derfor av meget stor betydning for helheten i Dybwads *Medea*-oppsetning, som av Wiers-Jenssen ble karakterisert som «en av de største kunstneriske bedrifter i teatrets historie» (Wiers-Jenssen 1924:299). Halvorsens store andel i forestillingens suksess ble framhevet av Gerhard Schjelderup, som på grunn av verdenskrigen var vendt tilbake til hjemlandet sommeren 1917 (Schjelderup:88) og virket musikkritiker i *Norske Intelligenssedler*:

De lærde har altid paastaat, at oldtiden ikke kjendte nogen flerstemmighet... Halvorsen har bygget sin musik til Medea paa dette grundlag og har levet sig ind i denne gamle kunsts aand. Hans opgave var meget vanskelig. Han maatte skape sterke stemninger og samtidig søke at finde en egen stil, han maatte benytte enkle og ensformige midler og dog følge Medeas oprevne sjæleliv i alle dets modsætninger og fine avskyninger...

Han har uten tvil stor fortjeneste av sit arbeide. Musiken træffer overalt den rigtige tone og passer udmerket til Gyda Christensens skjøne, stilfulde grupper. Plastik og musik bidrar her i intimt samarbeide overmaade meget til at skape den hemmelighetsfulde, fjerne stemning, tragedien kræver. Koret sang og spilte ogsaa saa uttrykksfuldt, at det hadde stor del i det mægtige indtryk Euripedes' mesterverk gjorde.

Allerede i forspillet gir Halvorsen den antike stemning. Det kunde være noget kortere og mer koncentrert i sin dramatiske stigning, men farven er sand, og det skaper allerede en eiendommelig mystisk verden som forbereder selve handlingen... De følgende kor, bygget over samme motiver, udmerker sig ved enkelhet og sandhet

i uttrykket. Kanske vilde litt mer avveksling og en rikere farve paa enkelte steder være mulig, men som helhet er Halvorsens musik saa stemningsfuld og egte, at den fortjener den største ros. Den bidrager, netop fordi den optræder saa diskret, saa meget til at forsterke tragediens indtryk, at den ikke bør forbigaaes i taushet. Den er dypt følt og forbinder sig intimt med sjæledramaets hele utvikling (H:402 f.).

Medea er utvilsomt et av Halvorsens viktigste verk fra perioden 1912–19, og i 1920-åra reviderte han selv scenemusikken til bruk ved oppførelser i Stockholm og København. At verket likevel ikke fikk noe varig liv, har trolig sammenheng med den vokale scenemusikkens intime forbindelse med dramaets tekst og handling: Som Schjelderup var inne på, valgte Halvorsen klokelig å holde seg til et begrenset repertoar av musikalske virkemidler da han komponerte *Medea*, og dette gjør at scenemusikken kan framstå som noe ensformig om den løsrives fra sin dramatiske sammenheng. I forspillet er de musikalske motivene derimot satt inn i en større ramme med rikeligere adgang til dynamisk utfoldelse med orkestrale virkemidler. Satsen kan sies å tegne et fortreffelig musikalsk portrett av hovedpersonen Medeas smerte og desperasjon, som ender med at hun myrder sine egne barn for å ramme sin svikefulle ektemann. Således kunne forspillet med hell vært presentert som et frittstående symfonisk dikt.

Av alle Halvorsens til dels omfattende scenemusikalske arbeider fra de åtte sesongene 1911–19 var serenaden fra *As you like it* det eneste som ble utgitt. En nærliggende årsak er dårligere tider for musikkforleggerne, som i lengden ikke fant det regningssvarende å bekoste nesten årlige utgivelser av nye orkestersoneter signert Halvorsen. At Wilhelm Hansen-forlaget ventet fem år med å publisere et så sentralt verk i hans produksjon som *Suite ancienne*, er symptomatisk i så måte (→ s. 640). Det kan likevel være grunn til å spørre seg om den musikken Halvorsen leverte under Halfdan Christensens sjefsperiode var av dårligere kvalitet enn den han skrev tidligere, framfor alt i de første pionersesongene under den inspirerende og langt mer musikkinteresserte Bjørn Bjørnson. I den forbindelsen kan det også framholdes at 1900-tallets andre decennium var hans mest aktive periode som dirigent, noe som kan ha medført at han fikk mindre energi og overskudd igjen til å forsyne sine komposisjoner med den berømmelige prikken over i-en. Et entydig svar kan naturligvis ikke gis, men sikkert er det i alle fall at Halvorsen selv bare var måtelig fornøyd med mye av det han presterte i denne perioden. Han tilintetgjorde det meste av musikken til *Saul* og forsøkte trolig å gjøre det samme med *Mod Nordpolen* (→ s. 656). På manuskriptet til *As you like it* har han skrevet «Hastverksarbeide», og enda mer ambivalent stilte han seg overfor *Stor ståhei for ingenting*: «Enkelte brukelige ting – ellers skit,» står det å lese i Halvorsens håndskrift på omslaget til fløytestemmen. At kommentaren ble skrevet der, indikerer at han ikke en gang fant det bryet verdt å utarbeide et renskrevet

partitur til musikken, noe han i en del andre tilfeller synes å ha gjort først etter at det aktuelle teaterstykket var tatt av plakaten. Således er partituret til *Medea*-forspillet datert «August 1919».

Operadriften ved Nationaltheatret 1911–19

I forlengelsen av rekka med store operaoppsetninger under Vilhelm Krag's periode som teatersjef (→ s. 618 ff.) hadde Wagners *Lohengrin*, som opprinnelig var planlagt oppført allerede i 1903 (*Afp* 5/4 1903), premiere ved Nationaltheatret 7. desember 1911. Orkesteret var for anledningen utvidet til 50 musikere, og Carl Hagman sang tittelrollen. Også de andre sangsolistene var norske (→ kronologi), og deres «friske vakre røsters lyse nordiske klangpræg gav stykket et islæt av blond lyrik,» som det tidstypisk og svulstig ble formulert av Reidar Mjøen i *Dagbladet*. Han framholdt likevel at det i første rekke var Halvorsens fortjeneste at forestillingen ble en stor suksess:

Man kjenner fra før kapelmester Halvorsens faste haand som musikalsk sceneleder. Saa opfyldt av korpartier, som «Lohengrin» er i alle akter, er stykket en kjæmpe-opgave for en musikregissør som ikke har særskilte korledere til at dele arbeidet. Kapelmesteren magtet det glansfuldt, og det syntes som han hadde et sikrere grep om Wagner her ved opførelsen av en hel levende opera end undertiden i brudstykkefremførelser ved konserter [→ s. 496]. Egentlig var denne aften i første linje kapelmesterens. Man kjender hans hengivenhet for norsk opera, hans specielle elsk til Wagner er kanskje ingen hemmelighet. «Det er min livsdrøm», har anmelderen hørt ham si, «engang i tiden at fremføre Nibelungenring». Et skridt til virkeliggjørelsen, en forpostfegting til «Ring», lykkedes ham igaaraftes.

Også Otto Winter-Hjelm gav hovedæren for «at Udfaldet blev saa smukt», til «Kapelmester Halvorsen, som med Aandsnærværelse gav ledende Haand til høire og til venstre» (*Afp*). Litt mer forbeholden var Hjalmar Borgstrøm i *Verdens Gang*:

Kapelmester Halvorsen har ikke meget av det moderne nervemenneskes følsomhet. Han har heller ikke vist sine sterkeste sider som Wagner-dirigent. Jeg maa tilstaa, at jeg savnet en del av den impulsive kraft, som først formaar at fremtvinge den wagnerske begeistring. Imidlertid bar opførelsen et utvetydig bevis paa meget og interessert arbeide, som ubetinget avkræver anerkjendelse. At alt klaffet, kan ingen paastaa; men heller intet forstandig menneske vil forlange det. Wagner kræver det overmenneskelige.

Selv om Halvorsen sjelden kastet seg ut i noen pressedebatt om seg selv og sine prestasjoner, hendte det at han følte behov for å ta pressefolk i skole utenom avisspaltene. En av disse var *Morgenbladets* redaktør Nils Vogt, som tidlig hadde markert seg som en uttalt motstander av Halvorsens musikkbruk under skuespill (→ s. 491). Etter at *Lohengrin*-oppsetningen hadde fått gode kritikker i samtlige

aviser, *Morgenbladet* inkludert, hadde Vogt tillatt seg å komme med noen kritiske bemerkninger, og Halvorsen svarte ham i et privat brev 24. desember 1911:

Lohengrin er et så komplisert verk som stiller så store fordringer, at det jo ikke fører til noget at anstille sammenligninger med udlandets store operascener og deres enorme recurser. Det gjælder imidlertid at tage fat herhjemme og gjøre begyndelsen. Den almindelige glæde over tiltaget har været min belønning idet jeg deri ser en vågnende interesse hos vort publikum som muligens med tiden kan føre frem til en fast norsk opera. Jeg skal efterhånden gjøre mit yderste for at rette på de mangler som kan avhjelpe, men jeg har mange ting at kjæmpe med. I orkestret er fortiden flere sygdomsforfald, hvad der har bevirket at jeg har måttet tilkalle kræfter udenfra. Ellers tror jeg nok at kunne sige at vort orkester iallefald kvalitativt må kunne siges at magte opgaven. Hvad solisterne angår så må man jo sige at de er de bedste der fortiden findes i landet – og de er allesammen dygtige. Frk. [Ragna] Foss' prestation som Ortrud vil kunne gjøre sig gjældende hvorsomhelst. Skulde man på alle hænder ha' solister med europæiske navne vilde opf. umuliggjøres. Den koster allerede nu 1000 kr. om aftnen. Jeg er ganske enig med Dem i, at fru [Borghild] Langårds Elsa er noget av det ypperste der er præsteret herhjemme av norsk operakunst.

Lohengrin gikk av stabelen kort etter at Halfdan Christensen hadde tatt over som teatersjef, men var forberedt under Krag's regime og kan således stå som kronen på verket for Nationaltheatrets operasatsing 1907–11. De kunstneriske prestasjonene fortsatte å holde et etter forholdene høyt nivå i de åtte årene som fulgte, men som Berckenhoff har framholdt, var Christensen «talescenens mann par excellence», og han sørget for å begrense antall oppsetninger: «Når teatret også i hans sjefstid kom til å spille opera, og mange operaer, var det ... fordi man nå engang satt der med dette store orkestret og dertil et bittelite, om enn meget godt, operapersonale» (*Afp* 12/8 1953). Som før var Halvorsens største hemsko som musikkansvarlig at han ikke fikk anledning til å sette opp operaer som ikke på forhånd var forventet å gi økonomisk overskudd. Dette gikk særlig ut over Norges egne operakomponister: Den eneste nyoppsetningen av norsk opera i løpet av alle de åtte sesongene 1911–19 var Gerhard Schjelderups musikkdramaer *En hellig Aften* og *Vaarnat*, som ble oppført åtte ganger i begynnelsen av sesongen 1915–16.

Som komponist nesten utelukkende av operaer stod Schjelderup på mange måter utenfor Norges musikkliv, også fordi han det meste av sitt voksne liv var bosatt i Tyskland og fikk oppført flere av sine musikkdramatiske arbeider der. Allerede våren 1899, før Halvorsen i det hele tatt var tiltrådt som Nationaltheatrets kapellmester, kontaktet Schjelderup ham med tanke på å få oppført julespillet *En hellig Aften*, som var komponert ferdig i 1895. «Så glæder jeg mig meget over at få fremføre det i Xnia,» svarte Halvorsen fra Bergen 20. april. Etter å ha studert manuskriptet skrev han tilbake til Schjelderup fra Kristiania 20. september samme høst:

Deres julespil (*En hellig Aften*) har jeg med megen interesse studeret og håber jeg både for Deres og theatret skyld at det kan komme op snarest mulig. Af de samtaler jeg har havt med chefen fremgår imidlertid at før jul er der ikke tale om opførelse af noget musikværk... Jeg skal gjøre alt hvad der står i min magt for at fremføre Deres arbeide så snart og så godt som mulig.

På dette tidspunktet var Halvorsen nytilsatt og helt uerfaren i planleggingen av et operarepertoar, men ingen av dem hadde nok forestilt seg at det skulle gå hele 16 år før Schjelderups juleopera kunne settes opp på Nationaltheatret. I tur og orden ble også *Offerildene* (JH til GS ¹⁶/6 1904), *Austanfyrer Sol og Vestanfyrer Maane* (Griegs dagbok ¹⁶/12 1906, JH til GS ²³/9 1913) og *Et Folk i Nød* (JH til GS ⁷/6 1912) vurdert for oppførelse, noe som i de første sesongene strandet på motstand fra Bjørn Bjørnsons side (GS til EG ⁴/11 1902). Som vi allerede har vært inne på, gikk det mange år før han slapp til norsk opera overhodet (→ s. 604). Året etter at Bjørnson var gått av som teatersjef, kommenterte Iver Holter Nationaltheatrets operapolitikk i et brev til Schjelderup 14. august 1908:

Når skal vi få oppleve at se deres dramatiske arbeider her? Nu skal der jo begyndes med lidt opera ved nationaltheatret; Ole Olsens «Laila» skal jo op ihøst. Jeg forstår ikke ledelsen og endnu mindre Halvorsen, som kun giver efter tomme for tomme for trykket istedetfor resolut at tage ledelsen af en sag, som forhåbentlig ikke længere lader sig standse. Hele vort musikliv lider, for ikke at tale om det skandaløse ûlivssår, det fik, ved Bjørn Bjørnsons appel til de sletteste instinkter i «den glade enke»; der vil gå år, førend interessen for stor kunst atter kan oparbejdes hos vort overfladisk anlagte publikum, der understøttes deri av en overfladisk og uforstående kritik.

Holter beklaget i samme brev at han ikke kunne opføre Schjelderups orkesterstykke «Solopgang over Himalaja» i Musikforeningen, «da Halvorsen ikke vil give slip på ‘uopførelsen’» (→ kronologi ¹⁹/9 1908). Dette kan tyde på en viss konkurranse mellom Halvorsen og Holter om å være først ute med å presentere nye norske verk for Kristianias publikum. I den forbindelse er det litt overraskende at Halvorsen i et brev til Schjelderup 9. august året før fant det «besynderlig at Musikforeningen, der jo har til eneste opgave at fremføre den høiere musik, ikke sætter Deres navn på programmet.»

Den 23. august 1908, da Halvorsen var godt i gang med å innstudere «Solopgang over Himalaja» med Nationaltheatrets orkester, kunne Halvorsen meddele Schjelderup at han hadde anbefalt hans nyeste opera, enakteren *Vaarnat*, til oppførelse, men at den var komplisert å sette opp. Den stilte store krav til sangerne som fant «sine partier ... vanskelige på grund av al kromatikken» (JH til GS ¹/4 1914), og den ble heller ikke forventet å ha den samme umiddelbare publikumsappell som *Sjømannsbruden*, *Lajla* og *Marisagnet*. Den 22. februar 1910 kom han nærmere inn på problemene med å få satt opp *Vaarnat*, som i mellomtida var oppført i Schjelderups daværende hjemby Dresden:

Jeg har til teaterchef Krag udtalt mig om Deres opera. Såvidt jeg kan se er det et meget vanskelig og fordrende arbeide – trods sin korthet. Den kan efter min mening ikke opføres uden en fremragende gjæst i Lindas parti. Siden Cally Monrad drog ifra os til Berlin, ved jeg foreløbig ingen herhjemme der skulde kunne klare denne opgave. – Det vilde intresere mig at vide, hvilken opera der blev opført ved siden af «Vårnat» i Dresden. Ligeledes vilde det være heldig, både for Dem og os, om De kunde sende os Dresdnerpressens udtalelser om opførelsen. – Nogen bestemt fastsat tid for opførelsen kan teaterchefen ikke give av flere grunde. Bl.a. fordi der må engageres gjæst og fordi jeg ikke har kunnet give ham noget bestemt tilsagn om at «Vårnat» vil blive en absolut økonomisk succes. Muligens tar jeg feil, og det skulde glæde mig! Hva tror De? Denne saison [1909–10] har desværre bragt teatret underskud [→ s. 598] og nu gjælder det at komme ovenpå. Imidlertid glæder jeg mig til den dag tæppet går op for Deres vakre og stemningsfulde opera, og jeg skal love Dem at gjøre mit bedste for at Deres Vårnat kan komme til sin fulde ret.

Samme vår deltok Halvorsen i en innsamlingskomite som skulle skaffe private pengebidrag til understøttelse av Schjelderup (→ s. 624, se også JH til GS 22/8 1910), og i brev etter brev forsikret han Schjelderup at han gjorde alt som stod i hans makt for å skaffe til veie de nødvendige ressurser som skulle til for å få oppført et av han musikkdramaer. På forsommeren 1913 foreslo Schjelderup å oppføre *En hellig Aften* sammen med *Vaarnat*, noe Halvorsen støttet «på de varmeste», selv om han fryktet at det skulle bli ansett som «et nokså kostbart experiment» ikke bare fra et musikalsk synspunkt: «Det er svære ting De forlanger av teatermalere og maskinmestere» (JH til GS 3/6 1913). «Angående tiden for opførelsen, kontrakt osv. må De henvende Dem til Teaterchefen,» skrev han noen dager seinere til den utålmodige Schjelderup, og han la for sikkerhets skyld til: «Jeg har gjort hvad jeg formår – og vel så det – for at animere ham til at antage også julespillet, hvis musik jeg kjender og beundrer» (JH til GS 7/6). Denne gangen fikk han endelig klarsignal fra Christensen, og som bekreftelse ble et «antagelseshonorar» sendt Schjelderup i begynnelsen av desember 1913 (JH til GS 5/12).

Av Halvorsens brev til Schjelderup går det fram at han brukte store deler av sesongen 1913–14 til å innstudere ikke bare operaene, men også det symfoniske diktet «Brand», som skulle oppføres ved en stor musikkfest på Frogner 7. juni 1914 (mer om denne s. 683). På forhånd ville han gjerne lansere Schjelderup med «Brand» også under en planlagt opptreden som gjestedirigent i Helsingfors i februar 1914 (JH til GS 28/5 1913, engasjementet ble avlyst, → s. 689). Halvorsen kom med en rekke forslag til forkortinger av verket, som etter hans mening hadde for mange «gjentakelser av små perioder» (JH til GS 6/4 1914). Ut fra tidligere erfaringer var han bekymret for at Schjelderups mange og lange klangflater à la Wagners *Rheingold*-forspill ville virke langtekkelig på et norsk publikum. Som vi har vært inne på, hadde heller ikke Halvorsen selv noe videre sans for det han oppfattet som monoton musikk (→ s. 574). Allerede 8. november 1901, etter

å ha dirigert en hel konsert utelukkende med Schjelderups komposisjoner (27/10, → s. 493), skrev han således til Grieg:

Min sidste concert var en Schjelderupconc. Hele concerten bestod af Kompositioner i Edur og 6/4 takt.* Samtlige værker begyndte med en umådelig lang Edur akkord og sluttede med en ligedan, violinerne med pibende flageoletter. Det var svært monotont og undlod ikke at gjøre den samme virkning på publikum. Så kommer der jo prægtige sager indimellem, f.ex. «Das Elend der Welt» [«Verdens Elendighed» fra *En bellig Aften*], Forspil til Bruderovet o.s.v. Jeg er dog meget glad over denne concert, da Schjelderup var overlykkelig ved at høre sine ting i så respektabel en udførelse. Vi havde også lagt meget arbeide derpå da hans orkestertechnik er meget intrikat (JH til EG 8/11 1901).

«Deres musik er ikke så ganske 'letvindt' og kræver en omhyggelig instudering,» skrev Halvorsen betegnende nok i et brev til Schjelderup allerede 25. august 1900.

Innstuderingsarbeidet med Schjelderups komposisjoner tæret ikke mindre på Halvorsens krefter og tålmodighet våren 1914. I tillegg kom at han gjentatte ganger måtte etterlyse stemmemateriale som skulle sendes fra et tysk forlag. Den 16. april skrev han oppgitt til Schjelderup:

Da jeg endnu ikke har modtaget stemmerne til Brand, tør jeg ikke svare for en kunstnerisk udførelse, men råder Dem til at istedet tage nogle av Deres værker som vi før har spillet og hvor stemmematerialet er *i orden*. Skal «Brand» bli en succes for Dem må hver eneste stemme av strykerne betegnes med fingersætning. Hvordan tror De det ellers vil gå med passager som disse [noteeksempel]? Og med et orkester som er dandet fra alle kanter? ... Jeg har nu *ikke tid* at rette stemmer, da jeg er midt op i operaarbeide. Ikke mindst får jeg et vældigt mas med «Julespillet» [*En bellig Aften*] som jeg gik igjennem idag. Det vrirler av feil i *partitur* og *stemmer*. Pauser, bogstaver, klaver, alt er et hulter til bulter. Forhåbentlig er stemmene til «Vårnat» i en bedre forfatning.

Den 23. april 1914 hadde Halvorsen omsider mottatt stemmematerialet til «Brand», «mot postopkrav», mens «Ork.st. til Vårnat ... fremdeles [var] på posthuset, som vil ha' løsepenge uagtet de som De vet er erlagt,» skrev han til Schjelderup. Heller ikke dette notematerialet oppfylte Halvorsens fordringer: «Deres violin- og hornstemmer er vanskelige. Trænger fingersætninger. Nu har jeg siddet

* Erling Guldbrandsen har framhevet nettop «den vuggende 6/8- eller 12/8-takt [som] karakteristisk for Schjelderups stil», framfor alt «i 'fortrøstningsfulle' partier ... eller forløsningsmusikken mot slutten» (s. 35). Som Marius Berg nylig har poengtert i sin masteravhandling, «forekommer sekstakt etterhvert ganske ofte når teksten beskriver noe transcendent ... eller musikken utsynges av transcendente vesener» (s. 75), men virkemiddelet benyttes også til å framstille «sol og sommer ... i verkene *Solopgang over Himalaya* ... og *Sommernat paa Fjorden*, som begge er notert utelukkende i 6/8» (s. 79). Berg finner det likeens «interessant at han [Schjelderup] nesten unntak tyr til E-dur og andre kryssstonearter for å avslutte 'forklaret'» (s. 83), og han gir langt på veg Halvorsen rett i at det «alltid [er] den samme tematikken i nye innpakninger, men med de samme musikalske virkemidlene» (s. 89).

‘i et kjøp’ fra $\frac{1}{2}$ 6 imorges til 12 middag med 2^{den} violinerne. Mandag første prøve.» Med tanke på hvor mye arbeid det var forbundet med å innstudere et mindre omfangsrikt Schjelderup-verk som «Brand», kan vi bare tenke oss hvilket løft det var for Halvorsen å få oppført de to Schjelderup-operaene ved Nationaltheatret.

At det skulle gå enda et drøyt år før Norges-premierer på *Vårnat* og *En hellig Aften* omsider kunne gå av stabelen, henger sammen med at det etter teaterledelsens vurdering trengtes et «lettere» repertoar for å lokke publikum til Nationaltheatret etter utbruddet av 1. verdenskrig. «Jeg må tilstå at jeg blev meget skuffet,» skrev Schjelderup innledningsvis i et langt, udatert brev til Halvorsen høsten 1914. I sitt svar, som på grunn av krigssensuren måtte skrives på tysk, forsøkte Halvorsen så godt han kunne å sette Schjelderup inn i den faktiske situasjonen:

Die Zeit ist schwer. Man giebt bekannte Zugstücke um Publikum ins Theater zu treiben und um der oekonomische Existenz unsrer Nationaltheater einigermaßen zu sichern. *Mir* ist es jedenfalls nicht gegeben über die Aufführungszeit der Opern zu entscheiden. Hoffen wir doch das Ihre Opern – wen nicht grade jetzt in Weinachten – in diese Saison aufgeführt wird. Also, Geduld lieber Schjelderup! Wir haben Ihnen und Ihre Werke gar nicht vergessen (JH til GS 27/11 1914).

Selv om det ikke lyktes Halvorsen å gjennomføre oppsetningen av Schjelderups musikkdramaer sesongen 1914–15, kunne han 3. juni 1915 i det minste fortelle at de hadde hatt «adskillige prøver på ‘Vårnat’» og arrangementsprøve på *En hellig Aften*, at han hadde lyktes i «at få sangerne intresert for de mange skjønheder i Deres partitur», og at de endelig hadde fått bassklarinett i orkesteret. Men ferien stod for døra, og da Halvorsen kom tilbake i august etter to måneder på turné i Nord-Norge, var det fortsatt mye som ikke var falt på plass. Dessuten hadde nye problemer tårnet seg opp. Den 17. august, bare to uker før premieren, underrettet han Schjelderup om at en av sangerne var «ins Krankenhaus geführt», at en konflikt i Musikerforeningen gjorde det umulig å få «Extraleute (3 Flöte, 2 Cl., 3 Horn usw.)», og at en del av de fra før alt for få strykerne var «auskommandiert – Neutralitätsvergn!» Dessuten hadde han nylig oppdaget at «die Stimmen in Frühlingsnacht nicht mit der Partitur in Einklang sind,» slik at han nok en gang måtte sitte «Nacht und Tag» for å korrigere notematerialet.

Etter en enorm arbeidsinnsats ikke bare fra Halvorsens, sangernes og musikernes side, men også fra teatermaler Jens Wang og ekteparet Halfdan og Gyda Christensen, som var henholdsvis instruktør og iscenesetter, var det 31. august endelig klart for premiere. Schjelderup og hans familie reiste opp til Norge for å overvære forestillingene, og sjelden eller aldri har det vel ligget mer forarbeid bak så få forestillinger ved Nationaltheatret! «Fra Nationaltheatrets side er intet sparet for at sikre Schjelderups to operaer den bedste opførelse,» skrev Borgstrøm i

Aftenposten, mens Mjøen i *Dagbladet* berømmet Halvorsen for hans «fine forstaaelse av denne sort musik». «Kapelmester Halvorsen yder med sit udmerkede Orkester en Indsats, uten hvilken Virkningen vilde være ganske væsentlig forringet,» framholdt Siewers i *Morgenbladet*.

Over «et glas champagne i skuespillernes foyer» etter premieren holdt Halvorsen «en vakker tale for Gerhard Schjelderup,» stod det å lese *Norske Intelligenssedler* 1. september. Her vektla han hvordan komponisten «stillet store krav til kunsten, til sig selv, alle medvirkende og til publikum,» men at «naar man virkelig lyttet med andagt til hans musik, fik man til gjengjæld rik valutta». Som konklusjon uttrykte han «ønsket om, at denne opførelse herhjemme maatte bli signalet til opførelser av Schjelderups verker i de store musikcentre», kanskje en noe navlebeskuende kommentar med tanke på at det til da utelukkende var tyske scener som hadde satt opp Schjelderups musikkdramatikk?

I omtalen av Schjelderups musikk og særlig hans evner som tekstforfatter, var kritikernes vurderinger høyst blandet, og tilstrømningen av publikum var heller ikke større enn at operaene ble tatt av plakaten for godt etter bare åtte forestillinger. «Hans verker hadde ikke betingelser for at bli det store publikums eie,» konkluderte Wiers-Jenssen tørt i sin historikk (Wiers-Jenssen 1924:275). Langt krassere var Ingeborg Kindem i omtalen av Schjelderup i *Den norske operas historie*: «Han følte kallet til gralsridder, ... men styrken av hans dramatiske åre, fantasi og psykologiske innforlivningsevne sto ikke i forhold til hans faste vilje...» (Kindem:93 f.). Som Erling E. Guldbrandsen antyder i sin fyldige artikkel om *Vaarnat*, kan dette bunne i at det dramatiske elementet hos Schjelderup nærmest er «et bakteppe for den psykologiske karaktertegningen, og ikke omvendt,» noe som brøt med den gjengse Kristiania-publikummerens forventning om «ytte handling» og «scenisk bevegelse» (Guldbrandsen 2001:11 f.). Ut fra et slikt perspektiv var det utvilsomt en stor bragd av Halvorsen at han klarte å få gjennomslag for og gjennomføre oppsetningen av Schjelderup-dramaene ved Nationaltheatret.

Kort etter oppførelsen av Schjelderups operaer forsøkte *Lajlas* komponist, Ole Olsen, å få oppført en annen av sine fire operaer, *Stallo*, som han selv hadde dirigert utdrag fra under musikkfesten på Frogner (5/6 1914). Ved den anledningen var Olsen selv leder av programkomiteen (→ s. 683), men skulle operaen bli oppført på Nationaltheatret, var han prisgitt Halvorsens dom. «Komponisten røber megen fantasi i opfindelsen av en lappisk kolorit som i rytmisk og harmonisk henseende har sin store interesse,» skrev Halvorsen 27. januar 1916 i en vurdering av verket. Han poengterte at stilen var «velkjendt fra samme komponist's opera 'Laila',» som Nationaltheatrets publikum kjente godt til fra oppførelsene i 1908 (→ s. 619), men trodde likevel «at musikken i 'Stallo' paa grund av operaens

dystre susjet let kan komme til at virke monotont paa tilhørerne...» Etter å ha påpekt en del problematiske forhold i en eventuell rollebesetning og understreket at musikken var «av en tung, dystre og tildels barok karakter», konkluderte han:

Jeg tror ikke at kunne forespeile teatret nogen større succes ved en eventuel opførelse av «Stallo», i et hvært tilfælde ingen økonomisk. De erfaringer teatret har høstet ved opførelsen av samme komponist's opera «Laila» – som dog havde et lysere og mere lyrisk tilsnit end «Stallo» – og nu senest med Schjelderups operaer bestyrker mig i denne min mening (sitert etter Gundersen:112).

Det må legges til at Olsen på forhånd hadde publisert et sarkastisk og svært Halvorsen-kritisk innlegg i *Tidens Tegn* 28. september 1915. Ved en annen anledning fikk rimsmeden Olsen trykt et nid-dikt om Halvorsen:

Jeg er nu en haabefuld Yngling paa 65 Aar, – trods min Ungdom og store Daarlighed forresten, er det ikke lykkedes mig at faa frem et eneste Instrumentalværk paa nogen af Nationaltheatrets Lördags-Symfoni-koncerter. Formodentlig mener Hr. Halvorsen at jeg endnu kan vente og at jeg har Tiden for mig.

Enda sidder Orchesterchefen, bred i sin Magtbrynde, vældig i sin Villen og Væren, holdende Dom over Gammel og Ung, – delende sparsomme «Leilighetsnaadegaver» ud fra «det hellige Bjerg». Maatte vi bli «bergtagen» nogenhver og maatte Forvandlingens Lov sagte og stigende omsuse Høvdingen, – «han Halvor paa Haugen».*

Johan Halvorsen

*Stor i at lede, stærk til at stenge
sisste, – vældig, villig og længe*

*Graver av Grøfter for alt for mange
snygg i at sno sig i Tiderne trange*

(sitert etter Gundersen:121).

Uansett hvilken forhistorie som lå bak uttalelsen om *Stallo*, og uansett om Halvorsen klarte å forholde seg upåvirket av Olsens presseinnlegg eller ikke, er det klart at han neppe gjorde seg populær blant norske komponister ved å gi slike vurderinger, som ble offentlig kjent gjennom «lekkasjer». Uttalelsen var jo ikke myntet på offentligheten, men teaterledelsen, som forventet og forlangte at

* Innlegget kom som et apropos til Per Reidarson, som i *TT* 27/9 1915 hadde kritisert Halvorsen for hans angivelig manglende engasjement for yngre norske komponister.

Mens Olsen gjerne luftet sitt syn på kolleger offentlig, holdt Halvorsen sine tanker om meningsmotstandere innen en engere krets. Da Olsen døde tolv år seinere, skrev han 14/11 1927 til datteren Aase, som da var bosatt i München: «Ja, Du vet kanskje at Ole Olsen er død og borte? Han skal begraves på vor frelsers gravlund hvor så mange andre store mænd ligger og hviler sig. Forresten er der en hel del heroppe som fremdeles lever, f.a. Reidarson.» Til datteren Nina refererte han samme dag følgende replikkveksling mellom seg selv og sangeren Gina Oselio: «Utenfor N.teatret idag ... kom der 3 vældige vogner koplet sammen, og de var ladet med filler. Så siger jeg til Oselio (i spøg naturligvis) at 'Det er bestemt Ole Olsens begravelse!!' Hvortil hun i dybeste alvor si'er at 'nei han skal først begraves imorgen.'»

Halvorsen i slike innstillinger lojalt fulgte opp de premissene som lå til grunn for Nationaltheatrets operapolitikk: Så lenge teateret hadde bare én scene og ikke mottok statsstøtte, kunne det ikke vurderes framført operaer om de ikke hadde utsikt til å gi overskudd i teaterkassa (→ s. 466 og 623). Som ved tidligere anledninger (→ bl.a. s. 603 og 669) framstod Halvorsen dermed som mer tro mot Nationaltheatrets ledelse enn de forpliktelsene mange innen musikklivet mente han burde ha for norsk musikkliv.

Ordlyden i Halvorsens negative vurdering av *Stallo* antyder sterkt at det både for ham og Nationaltheatret hadde kostet mer enn det smakte å oppføre Olsens og Schjelderups operaer. Selv om han ikke nevnte *Marisagnet*, synes heller ikke Haarklous operaer å ha fristet Halvorsen til gjentakelse. «Jeg gaar nu ut fra, at Hr. Halvorsen intet høiere Ønske har end snarest mulig at gjøre Publikum bekendt med de betydeligste norske Originaloperaer,» skrev Haarklou noe underfundig i den før nevnte artikkelen til Halvorsens 50-årsdag i 1914, og han la bydende til: «Med dette har det Hast. Forfatter-Interesser bør ikke være Hindring længer» (*Mp* 14/3). Det Haarklou ikke nevnte, var at han nesten to år før hadde levert inn sin siste opera, *Tyrffing*, til bedømmelse. Han fikk visstnok aldri noe svar, og manuskriptet skal ha blitt «liggende i Nationaltheatrets ildfaste hvelv i mer enn en generasjon» (Benestad 1961:50).

Omtrent på samme tid fullførte Christian Sinding sin eneste opera, *Der heilige Berg*, til tekst av den tyske forfatteren Dora Duncker. Mange imøteså naturligvis en snarlig scenisk oppførelse av verket på Nationaltheatret, og det synes heller ikke som det skortet på vilje fra kapellmesterens side, i hvert fall ikke utad. I et intervju i skuespillerforbundets blad *Scenen* fortalte Halvorsen i mars 1914: «Vi har for længe siden tilbudt Sinding at ta hans opera op; men han svarte at han først vilde ha den opført i Tyskland; teksten er jo tysk. Den skal op nu i vår i Dessau» (s. 29). I Dessau ble *Der heilige Berg* oppført kun tre ganger våren 1914, og de tyske kritikkene var alt annet enn oppløftende (Vollestad 2005:171), ikke minst fordi «librettoens dramaturgi var uheldig» (Vollestad 2002:153). Komponistens håp om videre utbredelse på tyske operascener ble dessuten vanskelig gjort av at 1.verdenskrig brøt ut samme sommer (Rugstad:112–115). Hva så med en oppførelse i Norge? Sindings forhold til Halvorsen hadde vært anstrengt i flere år (→ s. 612), og som vi skal komme tilbake til, gikk han i samme periode kraftig til felts mot kapellmesteren og teatersjef Christensen i flere polemiske avisinnlegg. «Ifjorsommer ble Christian Sinding arg som en Grovsmed, han brugte Storslæggen, – til og med efter min Formening lidt for stærkt,» kommenterte Olsen, men han la til at «der er Somme som paastaat det har hjulpet og at han muligens kan imødesee Opførelsen af sin Op. *Der heilige Berg*, som i likhet med

Schjelderups musikkdramaer var skrevet i et post-wagnersk tonespråk, ble likevel aldri oppført ved Nationaltheatret. Om vi holder personlige forhold utenfor, kan det virke som om det nettopp var de store og årelange anstrengelsene for Schjelderup som blokkerte mulighetene for oppførelser av andre norske operaer i perioden 1911–15. I de følgende fire sesongene ble *Vaarnat* og *En hellig Aften* desto mer nærliggende eksempler å ty til i argumentasjonen for at oppførelser av norske operaer ikke lønte seg økonomisk.

Hva slags operaer *ble* så satt opp på Nationaltheatret i de åtte sesongene 1911–19? I stedet for den satsingen på norsk opera som mange i det norske musikkmiljøet slo til lyd for, skulle Christensens sjefsperiode – slik det også går fram av oversikten side 621 – komme til å bære sterkt preg av repriser på tidligere suksesser som *Madame Butterfly* (→ s. 619), *Aida* (1914–15) og *Faust* (1915–16), for ikke å snakke om *Carmen*, som ble satt opp for tredje gang i 1912 og for fjerde gang i 1917. Repertoarmessig kan heller ikke valgene av Rossinis *Barberen i Sevilla* (1913–14) og Verdis *Rigoletto* (1915) karakteriseres som dristige eller nysenkende, og den alltid like populære Offenbach var fortsatt i stand til å gi kjærkomne tilskudd til teaterets kasse: Etter *Skravlebøtterne* (→ s. 624) gjorde hans mest kjente operette, *Orfeus i underverdenen*, stor lykke i sesongen 1912–13, mens operaen *Hoffmanns eventyr* stod på plakaten 1916–17.

Også høsten 1914, da det som nevnt over var krisestemning i teaterledelsen fordi krigen fikk publikum på andre tanker enn å gå i teateret (→ s. 672), ble det besluttet «snarest mulig at skaffe kassefyldende nyheter, hvad der bl. a. resulterte i opførelsen av Planquettes operette '*Corneilles klokker*'» (Wiers-Jenssen 1924:267–269). Verken for Halvorsen, som hadde ledet oppførelser av operetten i Bergen i 1897 (→ s. 290), eller Kristianas publikum, som kjente den fra Kristiania Theater og andre hovedstadsteatre, var *Corneilles klokker* noen «nyhet» i seg selv, men forestillingen inneholdt like fullt ny musikk. Kort etter Halvorsens død kunne J.P. Bull, som selv var ansvarlig for teaterets operetteoppsetninger i denne perioden og førte nøye dagbok over alle Nationaltheatrets forestillinger (Ringdal:96), røpe at Halvorsen som ved tidligere anledninger (→ s. 539) stilltiende «skrev en ekstra sang», denne gangen «for en ung debutant som var god til å synge, men ikke videre scenevant» (*Afp* 6/12 1935). Bull la til at «sangen gjorde veldig lykke,» men fikk seg ikke til å røpe at den uerfarne sangeren var Kirsten Flagstad, som i 1935 nylig hadde debutert på Metropolitan i New York. «Musikalsk sett mestret hun oppgaven,» skrev Aslaug Rein i sin autoriserte Flagstad-biografi, «men scenisk utrenet som hun var, spilte hun stivt og keitet... Halvorsen som forstod at Kirsten hadde vanskeligheter med replikkene, komponerte likegodt en liten vals som gjorde det mulig for henne å synge sine replikker» (Rein:38 f.).

Som 18-åring var Flagstad nærmest blitt «oppdaget» av Halvorsen da hun i 1913 mer eller mindre uanmeldt møtte til prøvesang for ungpikerollen Nuri i Eugen d'Alberts opera *Tiefland* (*Lavland*). Halvorsen gav henne rollen der og da, visstnok etter å ha forkastet tolv andre håpefulle sangerinner (Rein:35). At han i det hele tatt fikk gjennomslag for å sette opp *Tiefland*, og at operaen oppnådde 20 oppførelser i løpet av sesongen 1913–14, kan i ettertid framstå som unntaket som bekrefter regelen om at bare velkjente, for lengst innarbeidete operaer fikk innpass ved Nationaltheatret. Men selv om d'Albert nesten bare nevnes som pianist i dag, var han en anerkjent komponist i sin samtid. Den veristisk anlagte operaen, som var komponert i 1903 og ble hans gjennombruddsverk, var meget populær i Tyskland. Noe utpreget sjansespill var det derfor ikke å sette den opp i Kristiania, og ved premieren 12. desember var huset «helt utsolgt, delvis til dobbelte Priser» (*Øbl*). «At Kapelmesteren er begeistret over 'Lavland', kunde baade sees og høres,» noterte Haarklou i *Morgenposten*.

Flagstad fikk mye oppmerksomhet rundt sin debut som operasanger, og hun fikk også en mindre rolle i Schjelderups *En hellig Aften* (→ s. 672). Foreløpig var hun likevel bare én av mange: Blant alle de norske sangerne som ikke var fast ansatt, men nå og da fikk operaroller på Nationaltheatret, kan nevnes Erik Bye, Karl Aagaard Østvig, Agnes Wollebæk, Gerda Vilskov Sand, Agnes Hanson Hvosløf, Lilian Polychron-Hansen, Katinka Storm, Ida Embretsen Singer og naturligvis Borghild Langaard, som hadde hovedroller i *Aida*, *Lohengrin*, *Carmen* og *Faust* (→ personregister og kronologi). Den største operadivaen på Nationaltheatret var likevel fortsatt Kaja Eide (Norena). Heller ikke hun var fast ansatt, men etter å ha «arvet» Madame Butterfly-rollen av Cally Monrad høsten 1909 var hun «gjest» i den kvinnelige hovedrollen i nesten alle de opera- og operetteoppsetningene der Langaard ikke medvirket, deriblant de to siste, Tsjajkovskijs *Eugen Onegin* (1917–18) og Delibes' *Lakmé* (1918–19). Gjennom 12 år under Halvorsens ledelse hadde koloratursopranen gradvis «utviklet seg til en teknisk og musikalsk fullslepen 'sanger-diamant',» som Berckenhoff uttrykte det, «ferdig til å lyse og stråle seg gjennom verden» (*Afp* 12/8 1953).

På grunn av samdriften med talescenen måtte Nationaltheatrets fast gasjerte operasangere, Ragna Foss, Halfdan Rode, Thorleif Sohlberg og Carl Struve (→ s. 619), også opptre i småroller som skuespillere, mens mange skuespillere trådte til i større eller mindre sangroller når det var påkrevet, særlig i operetter og syngespill. I *Den glade Enke* var Ingolf Schanche således en uoppslitelig grev Danilo, som i løpet av nærmere 150 forestillinger klarte å «slite ut» fire enker (jf. Herresthal 1997:248). Den fjerde av disse, Gyda Christensen, var ikke bare skuespiller og sanger, men utmerket seg framfor alt «paa *dansekunstens* område,» fram-

holdt Wiers-Jenssen, «som danserinde, som lærerinde i dans og plastik, som balletarrangør, som den utrættelige forkjemper for at skape en virkelig kunstnerisk ledet norsk ballet» (Wiers-Jenssen:48). At hun i denne perioden var gift med Halfdan Christensen, fikk sannsynligvis avgjørende betydning for at det også i hans sjefstid ble opprettholdt operadrift i et relativt stort omfang, forholdene tatt i betraktning. Allerede under Krag's ledelse overtok hun etter Thora Hals-Olsen som teaterets ansvarlige for dans og plastikk, og 1.mars 1910 meldte avisene at hun og Halvorsen var reist «til Dresden paa en Snartur for at se Professor Dohnanyis nye – allerede saa berømte – Pantomime» (NMS-utkl). Det dreide seg om *Brudesløret* til musikk av Ernst (Ernö) von Dohnányi, en ungarsk komponist som var professor i Berlin og ved flere anledninger gjestet Nationaltheatrets symfonikonserter som pianist. Etter hvert fikk Gyda Christensen bygd opp en egen ballettskole ved Nationaltheatret, og elevene opptrådte ved festforestillinger, matineer, barneforestillinger og som integrert del av de store operaoppsetningene (→ kronologi).

Gyda Christensens mest berømte elev, datteren Lillebil Krohn (g. Ibsen), var samtidas *store* barnestjerne. På sine eldre dager, i et radiointervju med Jan Eriksen 5.desember 1985, mintes hun med glede Halvorsen både som privatperson (→ ramme over) og som kapellmester når hun danset på scenen:

Vi hadde store 17. mai-matineer med dans [1912, 1913, 1915 og 1916]. Vi hadde en god ballett den gangen, og jeg var med i den, nesten bestandig... Han [Halvorsen] var respektinngydende, men jeg var glad i ham, jeg, for han var alltid så søt mot meg... Og jeg hadde jo meget samarbeide med ham i de årene, forsåvidt. Han dirigerte jo *Aida* når jeg danset, ja det var ikke opera, det var et innlegg, selvfølgelig, med dans. Mamma [Gyda Christensen] satte det opp, og Mamma arbeidet jo med ham i mange operaer. De satte sammen opp *Faust* og *Lakmé* og *Eugen Onegin* og *Aida*, mange operaer...

Senere, da jeg fikk danse på operaen i Stockholm og på Det kongelige teater i København og hadde egne danseaftener, så savnet jeg Halvorsen på dirigentplassen. [Georg] Høeberg dirigerte, og han var jo også en stor dirigent, men jeg savnet den innlevelse og intense rytme og sånt, som Halvorsen hadde (NRK 81905-81906).

Et av Lillebil Krohns glansnumre var «Maaneskinsmøernes Dans», som moren i forbindelse med en festforestilling under jubileumsfestlighetene 1914 hadde «arrangeret og indstuderet» til Halvorsens Haugtussainspirerte stykke «Danse visionaire» (*Verke* 33, → s. 416). Som en av de store opplevelsene med dette nummeret mintes hun Nationaltheatrets gallaforestilling 29.november 1917, da alle de tre nordiske monarkene var til stede i logen.* Halvorsen spilte selv fiolin til den

* Festforestillingen der «Maaneskinsmøerne» første gang ble oppført som ballett, fant sted 8/6 1914. I 1917 ble ballettnummeret ble også oppført 2/12 og 18/12 (→ kronologi).

12-årige Lillebil Ibsens møte med Arve Arvesen og ekteparet Halvorsen i Berlin*

Vi møttes i Berlin. Jeg var nede, for jeg skulle ha timer med Fokine, og Mamma [Gyda Christensen] reiste jo med meg, da, for jeg var jo ikke mere den gangen enn 12 år. Og – ja, kanskje 13? Nei, jeg var 12! Og da skulle de ut på litt vift en aften da, Halvorsens og Arve og Mamma, og jeg satte meg ned og gråt og forlangte å få være med ... på *Unter den Linden-Cabaret*. ... Halvorsen og Annie og Mamma var veldig begeistret for programmet der, men jeg skjønnte jo ikke så meget av det tyske den gangen, men plutselig kom ... sangeren Henrik Dahl, som jeg hadde hørt synge «Kommer ikke Far?» på revy i Oslo. Og så kom han inn og sang den, og det syntes jeg var så urkomisk, for han oversatte «Kommer ikke Far?» til «Tømmt nicht Papa?». Og De vet, jeg var i den firealderen, jeg, så jeg lo av allting, og jeg hylte av latter, hvilket ikke var så bra. Men Halvorsen syntes det var så morsomt så han også lo, så Annie og Mamma ble meget strenge mot oss... Ja, Halvorsen og jeg var de uskikkelige barna! (Intervju med JE 5/12 1985, NRK 81905-81906)

18-årige Lillebils dans, men ifølge Wiers-Jenssens teaterhistorikk «manglet det virkelig festlige ved selve forestillingen». Ballettnummeret «tok» visstnok ikke, dels fordi det kom helt til slutt i «den ikke korte forestilling», dels fordi synet av tre konger på én gang stjal det meste av publikums oppmerksomhet og dermed gjorde dem til «aftenens hovedpersoner» (Wiers-Jenssen 1924:291 f.).

Både operadriften og ballettskolen ved Nationaltheatret holdt stand fram til teateret måtte skille seg av med orkesteret sommeren 1919. Fra høsten 1918 fikk de sterk konkurranse fra den nye «Opéra comique», som klarte å holde i gang en norsk operascene i tre sesonger (Christensen *passim*, Kindem:119–129, Qvamme 2000:244–255, Svendsen:115–127, M. Hurum:86–93), men Nationaltheatrets siste operasatsing, Delibes' *Lakmé*, oppnådde likevel 28 forestillinger. «Det var vist mange, der studsede, da de hørte, at Nationaltheatret skulde opføre Lakmé, nu da Opera Comique er traadt i Virksomhed,» skrev Ulrik Mørk etter premieren

* Dersom alderen stemmer, fant episoden sted under Halvorsens Berlin-besøk i dagene rundt 1/3 1912 (→ kronologi). Kort før avreisen, 26/2 1912, nevnte han imidlertid ikke Annie da han i et brev til søsteren Marie skrev at hans reisefølge var broren Rolf og en bekjent ved navn Høst. Det kan derfor ikke utelukkes at episoden fant sted i forbindelse med Halvorsens og Gyda Christensens reise til Dresden 1910 (→ s. 678) eller vinteren 1914, da Halvorsen i et intervju med *Scenen* fortalte at han nylig hadde sett Wagners *Parsifal* i Berlin. I sine erindringer har Lillebil Ibsen tidfestet møtet til vinteren 1913 under *Ballets russes'* gjestespill (Ibsen:39), men lite tyder på at Halvorsens tette program tillot ham å dra til Tyskland det året, da han ikke bare gjestedirigerte i Helsingfors (→ s. 688), men også gav konserter på Østlandet med nettopp Arve Arvesen (→ s. 691). Noe som også taler mot 1913, er at Michel Fokine forlot *Ballets russes* someren 1912. Ettersom *Ballets russes* og Fokine hadde et gjestespill i Berlin vinteren 1912, er dette en mer sannsynlig tidfesting av nordmennenes Berlin-besøk.

30. desember 1918. «Efter at have seet og hørt Lakmé,» føyde han imidlertid til, «vil jeg udtale det Haab, at Nationaltheatret *ikke* opgiver sine Operaforestillinger» (*Øbl*). Mørk var ikke alene om å forsvare operaens fortsatte stilling ved Nationaltheatret, men alle utspill var forgjeves. Etter at publikum på tampen av sesongen en siste gang fikk gleden av å oppleve *Madame Butterfly*, tilsa de ytre omstendighetene at det etter 20 års drift og nærmere 1000 forestillinger ugjenkallelig var slutt på Halvorsens virke som Norges ledende operadirigent.*

Norges ledende orkesterdirigent

Iver Holter, Halvorsens konkurrent ved ansettelsen som Nationaltheatrets kapellmester i 1899 (→ s. 466 f.), la inn årene som Musikforeningens dirigent i 1911 og fikk ingen profilert etterfølger. I et par år benyttet foreningen seg utelukkende av gjestedirigenter inntil pianisten Karl Nissen, til da et ubeskrevet blad som dirigent, overtok ansvaret for fire av de seks årlige konsertene i perioden 1913–18. En annen aktør på Kristianias dirigentpodier var komponisten Alfred Andersen-Wingar, som ved å stille seg i spissen for billige folkekonsserter i Calmeyergatens Missionshus 1911–18 (Qvamme 2000:239) tok opp tråden etter Otto Winter-Hjelms «12 Skillings-Koncerter» (1871–72) og Johannes Haarklous folkekonsserter (1885–93, → s. 500 f.). Etter avtale med kommunen gav også Nationaltheatret en rekke folkekonsserter til billige priser, og en del av disse ble dirigert av orkesterets konsertmester Gustav Lange. Likevel var det fortsatt Halvorsen som hadde hånd om alle viktige og prestisjetunge konsserter og operaoppsetninger i Nationaltheatret. Det var også han som fra 1911 hvert år ledet Kristiania Musikerforening – ikke å forveksle med Musikforeningen – i to «mammutkonsserter» med et kjempeorkester med 100–150 musikere «sammensat av musikere fra alle byens større og mindre orkestre» (*SocD* 20/11 1911). Første konsert fant sted 19. november 1911, og solist var publikumsmagneten Ellen Gulbranson (→ s. 496). «Konserten i Nationaltheatret igaar middag vil staa som noget av en milesten i hovedstadens musikalske fremvekst,» skrev en entusiastisk Reidar Mjøen i *Dagbladet*, og samtlige kritikere hyllet Halvorsen. Siewers noterte seg med glede at det ikke skortet på evnene hos alle de kino- og kafémusikerne m.fl. som supplerte Nationaltheatrets orkester:

* Ringdal nevner at det i regi av Norsk Operaforbund igjen ble vist opera på Nationaltheatrets scene i 1929, men er noe forhastet når han tillegger Halvorsen ansvaret for disse (Ringdal:177). Halvorsen var da i ferd med å gå av med pensjon, og forestillingene ble dirigert av Harald Heide og Thorolf Voss (→ kronologi).

Musikerforeningens Symfonikonsert ... viste, at vi eier en Stand av Orkestermusikere, som under gunstige Forhold ikke behøver at staa tilbake for Utlandets. Man er saa tilbøielig til at undervurdere sit eget, og især blir man ofte ret mismodig, naar man kommer fra de store europæiske Brændpunkter for Kunst av alle Slags. Det hjemlige synes da noksaa fattig. Men at vi eier Materialet til et første Rangs Orkester, det lot Kapelmester Halvorsen os igaar erfare. Likesom til Krig behøves der kun Napoleons 3 Hjelpekilder, Penge, Penge, Penge. Med dem kan vi opta Kampen med hvilket som helst Land i Verden. Det er godt at vite, saa man ikke gaar omkring og tror, at der mangler noget i naturlige Evner. Men inden vi faar de Summer, som behøves, vil der visstnok gaa en rummelig Tid. Her ligger nemlig den bristende Evne. Imens faar man glæde sig ved, at der ialfald for en enkelt Gang kan reises et saa dygtig Masseorkester paa 100 Mand, som det der igaar overrasket et utsolgt Hus i Nationaltheatret (*Mbl*).

Gjennom sju sesonger fram til 1918 kunne Halvorsen benytte Musikerforeningens konserter til å presentere utvalgte musikkverk i en klanglig drakt som til da nærmest hadde framstått som utopi i Norge. Repertoaret var for en stor del viet utpregete orkestervirtuoser som Berlioz, Liszt og Wagner, og med supplement av ekstra messingblåsere ledet han bravurnumre som Webers Jubel-Ouverture (15/11 1914) og – ved tre forskjellige anledninger – Tsjajkovskijs 1812-ouverture (→ s. 310). Samme komponists symfoni nr. 6, *Pathétique*, var hovednummer ved Kristiania Musikerforenings 25-årsjubileum 15. og 22. november 1914. Halvorsen, som hadde dirigert verket flere ganger før (→ s. 664), «overtraf ikke alene sig selv fra tidligere opførelser, men han har endog krav paa *mindst* at nævnes ved siden af Safonof,» framholdt Hjalmar Borgstrøm og la til: «Jeg skulde være tilbøielig til at tro, at Halvorsen naaede endnu et stykke høiere op» (*Afp* 16/11). Sammenlikningsgrunnlaget var den kjente, russiske dirigenten Vassilij Safonov, som hadde blendet Kristiania som gjestedirigent året før. Mer omdiskutert – kanskje mer blant kritikere enn det gjengse konsertpublikum – var det at han brukte det store orkesteret til å framføre Beethovens symfonier nr. 3 og 5 (hhv. 19/11 1911 og 19/1 1913). Som vi skal komme tilbake til i kap. 5.1, fikk Halvorsen likevel mye ros for sine Beethoven-tolkninger i denne perioden.

Det var ikke bare i klangprakten, men også i den varme, fyldige klangen av minst 70 strykere at Musikerforeningens sammensatte orkester skilte seg markant fra Nationaltheatrets (og Musikforeningens) orkester. Dette utnyttet Halvorsen til å gi uforglemmelige tolkninger av musikk for strykeorkester, framfor alt Griegs «Våren» (26/1 1913 og 23/1 1916), som ifølge komponisten selv var «beregnet for stort strykeorkester» (EG til Francesco Berger 26/10 1897). Klok av skade var Halvorsen gjennomgående forsiktig med å sette for mange egne verk på programmene (→ s. 499 ff.), men ikke desto mindre presenterte han sitt eget ungdomsverk for strykere, «Rabnabryllup uti Kraakjalund» (*Verk* 8), 23. og

30. januar 1916, mens publikum gav «begeistret bifald» til to satser fra *Vasantasena*-suiten 4. og 11. mars 1917 (*Afp*).

Ved sistnevnte anledning bestod programmet kun av norsk musikk, og hovednummeret var Hjalmar Borgstrøms *Tanken*, en stort anlagt «Symfoni-Digtning» som Halvorsen hadde uroppført ved Nationaltheatrets symfonikonsert 6. januar samme år. At Borgstrøm, som Huldt-Nystrøm har påpekt, fra rundt 1915 fram til sin død i 1925 ble allment anerkjent som Norges fremste representant for den «Wagnersk-Strausske programmusikalske retningen fra omkring århundreskiftet» (Huldt-Nystrøm:109), var ikke minst Halvorsens fortjeneste. Da Borgstrøm skrev sin fire første symfoniske dikt i perioden 1903–05, var det riktignok Holter som først slapp ham til med «Hamlet» 28. november 1903 (Guldbrandsen 1999:319, *NMR* ¹⁵/12 1903:190) og «Jesus i Getsemane» 12. november 1904 (*NMR* ¹/12 1904:181 f.). Halvorsen fulgte opp med å uroppføre «John Gabriel Borkman» 14. januar 1905, og ti år seinere satte han Borgstrøms andre symfoni på programmet (¹³/2 1915). Da Borgstrøm tilegnet ham *Tanken*, gikk han inn for verket med liv og sjel ved konserter både i inn- og utland. Etter en oppførelse høsten 1919 skrev Reidar Mjøen:

Indtrykket av dette verk blir sterkere og sterkere og mere særeget for hver gang man hører det, jeg tror det vil komme til aa innta en særstilling i norsk tonekunst, baade ved sin betydelighet som musikk og ved sin steile dumdristighet i programmatisk henseende. Der er noget Don Quixotisk over denne himmelstormende idé og dens gjennomførelse i verket, men det er der jo over saa mange av de store tiltak i kunsten (*Dbl* ⁷/10).

Kort etter dirigerte Halvorsen den første oppførelsen av *Tanken* i Bergen, der det symfoniske diktet ble karakterisert som «hypermoderne» (*BT* ¹⁶/12 1919), og et «i norsk Musikk-literatur enestaaende Værk» (*Mav* ¹⁶/12). Halvorsens store interesse var likevel ikke nok til å skaffe Borgstrøm noen varig plass på norske konsertprogrammer. I en oppsummerende historikk i *Morgenbladet* fra 1930 konkluderte Jens Arbo med at norske symfoniske dikt lå «et langt hestehode efter utlandet», var «uten originalitet, og «nu er glemt, fordi de ikke er tidsmessige længer og ikke bragte noget nyt» (*H*:572). Halvorsen var naturlig nok av en ganske annen oppfatning og uttalte i et «Fødselsdagsintervju» i 1934: «Hvorfor spilles ikke Borgstrøm lenger? Man spilte ham jo ofte mens han levet» (*Afp* ¹⁴/3 1934).

Som vi allerede har vært inne på, gjorde Halvorsen en stor innsats også for Gerhard Schjelderup, som ved siden av Borgstrøm var hovedrepresentanten for «nyttyske» strømninger blant norske komponister i denne perioden. I tillegg til operaoppsetningene nedla han mye arbeid i å innstudere og lede oppførelsen av Schjelderups symfoniske dikt «Brand» etter Ibsens drama (→ s. 670). Dette var

nemlig et av hovedverkene da det i begynnelsen av juni 1914 for første gang siden Bergens-festen i 1898 ble arrangert en stor, nasjonal norsk musikkfest knyttet til den store jubileumsutstillingen på Frogner i Kristiania, der Vigelandsparken ligger i dag. Anledningen var selvsagt 100-årsjubileet for Norges grunnlov. I spissen for arrangementet stod Iver Holter, som tok en pause fra sitt halve otium (han var fortsatt aktiv som kordirigent) for å være formann i administrasjonskomiteen. En egen programkomité bestod av Ole Olsen, som var formann, Johannes Haarklou, Gustav Lange, Karl Nissen og Johan Halvorsen. Til de fire orkesterkonsertene, der de fleste komponistene selv dirigerte sine verk, var det med Nationaltheatrets orkester som kjerne satt sammen et 90 «manns» norsk orkester, «hvoraf flere Damer» (*Øbl* 2/6). Som i Bergen i 1898 ble det bygd en egen musikkhall på utstillingsområdet. Den gav plass til 4300 tilhørere. Musikkfesten omfattet også tre kammerkonserter i Logen og én konsert i Vor Frelses Kirke. Dessuten hadde Nationaltheatret på forhånd startet jubileumsmarkeringen med en rekke festforestillinger med Griegs og Bjørnsons *Sigurd Jorsalfar* og *Olav Trygvason* (→ s. 619), sistnevnte i kombinasjon med de to første aktene av *Christian Fredrik* med Halvorsens musikk fra 1905 (→ s. 594 ff). Med utgangspunkt i musikalsk materiale fra «Bjørnstjerne Bjørnson in memoriam» (*Verke* 95, → s. 638) skrev han dessuten en ny avslutningssats til skuespillet (nr. 15).

Som ved musikkfesten i Bergen 16 år før, var det i hovedsak komponistene selv som dirigerte sine egne verk, men det var en del unntak, ikke minst fordi flere av de oppførte komponistene var avgått ved døden. Ved åpningskonserten 1. juni ble Svendsens andre symfoni således dirigert av Iver Holter. Den kjente København-kritikeren Charles Kjerulf, som for anledningen var hyret inn for å skrive i *Aftenposten*, gjorde et poeng av at symfonien ble framført «afrundet og – maaske lidt for pietetsfuldt, lidt for ‘afdød’». Om Alnæs’ pianokonsert, som Halvorsen dirigerte mot slutten av samme konsert, skrev Kjerulf derimot:

Saa kom Eyvind Alnæs’ klaverkoncert, spillet af Nils Larsen, dirigeret af Halvorsen, ganske anderledes flot ind – ja, overhovedet som nr. 1 paa hee koncerten, ubetinget. Ikke paa grund af sin absolute musik-værdi, men fordi den er friskt og freidigt, klogt og praktisk skrevet – fordi den blev spillet paa samme maade og overlegent dirigeret (*Afp* 2/6 1914).

Ved musikkfestens tredje orkesterkonsert, som fant sted 5. juni, var Halvorsen igjen i ilden som dirigent, blant annet i Griegs pianokonsert med Fridtjof Backer-Grøndahl som solist. På forhånd hadde Per Reidarson og Wilhelm Gonnæs dirigert egne komposisjoner, men skal vi tro Charles Kjerulf, hadde de utakknemlige oppgaver og falt helt igjennom i forhold til Halvorsen:

[Reidarson] dirigerede selv og magtede det ikke. Overhovedet turde der være altfor mange uøvede komponist-dirigenter ved denne musikkfest. Det er jo ingenlunde enhver komponist givet at kunne dirigere – tvertimot – ja, ikke engang egne ting indstuderer og leder han saa godt som den rutinerede, faste dirigent, der saa at sige er «dus» med orkesteret. Det viste sig forleden [1/6], og det viste sig ogsaa igaar, at saa saare blot kapelmester *Halvorsen* faar taktstokken i haanden og slaar an for orkestret, bliver dette som et helt andet væsen: lysvaagent, lydhørt, friskt og nyt, bøieligt og smidigt, med evne til at stige og dale og fylde det store rum med styrke og vellyd.

Om alle disse mange komponister, der ikke er dirigenter og aldrig bliver det, dog blot havde resigneret lidt overfor den, dog lovlig barnlige, forfængelige tilfredsstillelse, det er, at staa der og fægte med den stakkels pind i haanden og give gjesterolle som Beethoven, svævende gennem rummet og anførende hærskarerne i Himlen, der «hænger fuld af violiner» ... Komponisterne selv vilde have været de allerførste til at profitere deraf (*Afp* 6/6 1914).

I andre afdeling av samme konsert var Halvorsen representert ogsaa som komponist, idet han framførte fire satser fra *Fossegrimen*. Charles Kjerulf var positivt innstilt til ham både som komponist og hardingfelesolist, men han var enda mer begeistret for Halvorsen som inspirerende dirigent i melodiose småstykker av Ole Bull:

Efter pausen igaar førte *Halvorsen* atter et par beviser for rigtigheden af min mening om dirigent-spørgsmaalet. Først dirigerede han sin egen ligesaa fantasifulde som virkningsfulde suite «Fossegrimen», hvor han til overflod selv agerede overspillemand med Hardangerfelen under hagen. Her var ikke tale om noget afbleget eller udvisket eller sitrende billede: klart og skarpt og skinnende som de bedst lysbilleder paa glas stod alt – et indtrængende stykke «norsk musik», som øret længe, længe vil bevare. Og da Halvorsen saa senere gjorde den enkle ting at dirigere to smaa melodier af Ole Bull for strygeorkester ..., da blev de spillet saaledes, at den jevne, beskedne, saa fortærskede lille melodi til «Sæterjenten» maaske alt i alt er det skjønneste, fineste og bedste, musikfesten endnu har budt paa.

Ved festens fjerde og siste orkesterkonsert, som gikk av stabelen 7. juni, var turen omsider kommet til Gerhard Schjelderups «Brand» (→ s. 670). Charles Kjerulf roste instrumentasjonen, men mente verket «var spundet for vidt» og «var svært, tysk, altfor tysk, navnlig i betydningen 'Viel Geschrei und wenig Wille'». Nok en gang valgte han derfor å framheve dirigenten:

En langt større sukses end komponisten [Schjelderup] fik dirigenten, Halvorsen, allerede her. Og da han siden anførte Svendsens «Pariser-karneval» og Griegs første «Peer Gynt-suite», vilde jubelen ingen ende tage. Men han fortjente fuldt ud disse ligefremme ovationer. Naar Halvorsen dirigerer, bliver ikke blot orkestret, men musiken, salen, publikum noget helt andet og bedre. Hans udførelse af «Dovregubben»s hal med det glimrende beregnede crescendo og accelerando var et mesterverk af direktionskunst, jeg naapt nok kjender mage til.

Musikkfestens sekretær O.M. Sandvik, som i etterkant skrev en lengre artikkel om arrangementet i *Nordmands-Forbundet*, var heller ikke i tvil om at det var

Halvorsen som var eneren blant de mange norske dirigentene som fikk prøve seg ved orkesterkonsertene på Frogner. Han oppsummerte høydepunktene slik:

Blandt musikukens skjønnere minder indtar de stunder da Johan *Halvorsen* svinget taktstokken kanskje den første plads. Hvilken udmerket, samtidig disciplinerende og forståelsesfuld leder han er, kom frem baade i de ypperlige Grieg-tolkninger og i f.eks. en præstation som [Schjelderups] «Brand».

Men dermed skal ikke være sagt at den klage som har lydt over vor mangel på dirigent-emner, er berettiget. Skaf anledning, og øvelsen vil gjøre mester kanskje for fleres vedkommende (Sandvik 1914:656 f.).

Som Charles Kjerulf levnet Sandvik ingen tvil om at Halvorsen nå var Norges *store* dirigent, og at han som ingen andre var i stand til å animere en brokete sammensatt musikerskare til maksimal innsats. I sluttformuleringen lå det likevel en kime til kritikk: Var Halvorsen blitt en så allmektig dirigent at han blokkerte veien for nye talenter? Sandvik hentydet åpenbart til en episode fra året før, da pianisten Anders Rachlev ville leie Nationaltheatrets orkester til en konsert, men ønsket å benytte Karl Nissen som dirigent. Halvdan Christensen tok saken opp med teaterstyret, som fattet en prinsipiell beslutning: «Teatrets kapelmester bør som regel dirigere orkesteret, naar dette utleies.» Flere presseinnlegg fulgte, blant annet fra Christian Sinding, som i lite velvalgte ordelag så for seg en framtidig kapellmester «som udstyret med underklasse-aandens hele magtbrynde – og konkurransefrygt – benyttet sin magt til ifølge styrets beslutning at ødelægge alle spirende krefter» (*TT* 10/10 1913). «Hvis teaterchefen virkelig vilde overta ansvaret overfor en saadan mand, ... en slik Herodes, og utrydde alle guttebarn i Judæa – da væ ham,» tordnet Sinding, som dagen etter fikk passet sitt påskrevet av Christensen: «Gaa alene til Judæa og ta med Dem Deres meningsløse og – lumpent nok – fordækte fornærmelser mot teatrets kapelmester!» (*TT* 11/10) Teatersjefen understreket videre at beslutningen var av prinsipiell natur og overhodet «ikke gjælder den udmerkede dirigent Karl Nissen» (*TT* 11/10), som samme dag selv deltok i en støtteerklæring for Halvorsen og hans «eminente evner som dirigent» (*Mbl* 11/10). På vegne av orkesteret forsøkte også konsertmester Gustav Lange å gi en del oppklaringer:

Naar orkestret medvirker ved en konsert git av en musikalsk institution, leder vedkommende institutions dirigent: i musikforeningen Karl Nissen, i Holters kor Iver Holter, i Cæciliaforeningen Karl Nissen; gir en sangforening konsert med orkester leder foreningens dirigent. Gir en dirigent en orkesterkonsert som f. eks. nu sist Safonoff, eller en komponist opfører sine verker under egen direktion har jo orkestrets faste dirigent heller intet dermed at gjøre. Saaledes har dels i dels utenfor teatret Svendsen, Grieg, Sinding, Ole Olsen, Haarklou, Borgstrøm, Schjelderup, Wingar med flere ledet orkestret. Heri er det visselig ingen, der har tænkt at gjøre nogen forandring...

Forøvrig synes jeg, man har gjort et altfor stort numer av disse konserter. Man skulde næsten tro, at hele vort musiklivs ve og vel avhang av de tre, fire solistkonserter om aaret. Og naar man i denne forbindelse snakker om «indsnevring» av musiklivet, minder det sterkt om at «skyte spurve med kanoner» (*TT* 11/10).

Som Lange poengterte, hadde teaterstyret slett ikke gitt Halvorsen monopol på å dirigere orkesteret. Det gjaldt bare solistkonserter, og også her var det gitt rom for unntak. Det som for mange føltes galt, var ikke beslutningen i seg selv, men vissheten om at denne type beslutninger om Kristianias musikkliv ble fattet av styret for en institusjon som primært beskjeftiget seg med scenekunsten, ikke av musikerne selv. Og nettopp slike uheldige sider ved orkesterets binding til Nationaltheatret var det viktig å få fram for Sinding, som påpekte at «orkestermusikers mening om musikk er meget vel funderet, ... en kanskje vel saa god garanti for orkestrets rette bruk som hr.teaterchefens bekymring» (*TT* 10/10 1913). Som vi skal komme tilbake til i neste kapittel, skulle dette forholdet i lengden gjorde det umulig å opprettholde Nationaltheatrets eiendomsforhold til hovedstadens eneste faste profesjonelle orkester.

I tillegg til at det oppstod strid rundt Halvorsen på grunn av hans maktposisjon som Nationaltheatrets dirigent, hendte det også i denne perioden titt og ofte at han fikk kritikk for repertoaret. Den ble særlig framsatt av eller på vegne av norske komponister som mente at deres musikk ble altfor sjelden oppført. I den tidligere nevnte artikkelen til Halvorsens 50-årsdag skrev Johannes Haarklou svært diplomatisk til ham å være:

Det har været sagt, at han ikke har dyrket vor hjemlige Musik og vore egne Komponister, især Operakomponisterne, med tilstrækkelig Iver. Det er dog vistnok neppe den store musikalske Almenhets Mening. Det siger sig selv, at saadanne Hensyn bør veie meget tungt for Landets første Scene og dets fornemste Orkester. Men der er ogsaa andre Hensyn, Hensyn til alle Sider at ta. Og det vil være vanskelig for nogen hver at peke paa, hvor Grænsen gaar for det ene og for det andet (*Mbl* 14/3).

I et brev til Schjelderup hevdet Halvorsen 28. april 1909: «Jeg har prøvet – vel som ingen anden norsk musiker – i de 17 år jeg har virket herhjemme ... at opføre alt jeg har kunnet overkomme af norsk musik.» Som det går fram av den kronologiske oversikten og registeret over verk oppført av Halvorsen (→ s. 493), er det hevet over tvil at han i løpet av sine 20 år som dirigent for Nationaltheatrets orkester framførte en anseelig mengde norsk musikk. Den etterlatte korrespondansen mellom Halvorsen og komponister som Gerhard Schjelderup og Halfdan Cleve vitner likeens om at han var meget samvittighetsfull i innstuderingen av kollegers verk, særlig når det var snakk om oppførelser ved større anledninger. Men som vi allerede har vært inne på (→ s. 493 og 673), følte enkelte av Halvorsens norske kolleger at deres musikk ikke i tilstrekkelig grad slapp til på

symfonikonsertene, der f.eks. Ole Olsen sist var representert med en liten sang 14. august 1909, mens Per Reidarson ikke fikk oppført noe verk etter 23. januar 1910). De var ikke fornøyd med å bli henvist til mellomaktene, mindre prestisjefylte folkekonsserter eller spesialkonsserter med norsk program (→ bl.a. 14/8 1909, 31/3 1912, 24/10 1915 og 3/12 1916). Som i tidligere år (→ s. 311) kan det til en viss grad synes som om Halvorsen prioriterte Grieg og Svendsen på bekostning av andre norske komponister, men så forskjellige komponister som gamle Otto Winter-Hjelm, unge Alf Hurum og avdøde Washington Magnus og Johan Selmer slapp likevel til ved enkelte symfonikonsserter (→ 18/3 1916, 12/1 1918 og 21/9 1918). Christian Sinding, Halvdan Cleve, Johannes Haarklou, Eyvind Alnæs, Gerhard Schjelderup og Hjalmar Borgstrøm var representert opptil flere ganger. Som før nevnt fikk Haarklou ved flere anledninger dirigere egne verk (8/11 1913, 17/3 1917 og 18/1 1919, → s. 625). Det samme gjaldt Alnæs (7/2 1914), Schjelderup (18–19/3 1911) og Borgstrøm (19/10 1912), men det synes som om disse etter vært innså at de var bedre tjent med at Halvorsen dirigerte komposisjonene deres. Derimot var Halvorsen fortsatt meget varsom med å framføre sin egen musikk: Etter oppførelsen av fiolinkonserten 11. september 1909 (→ s. 629) dirigerte han Nationaltheatrets symfonikonsserter i ti år uten en eneste gang å sette egen orkestermusikk på programmet.

Hva så med nyere, utenlandsk musikk? Flere kommentatorer, bl.a. Sverre Jordan, har framhevet at Halvorsen «med stolthet» kunne «notere sig som norsk fadder til en række av tidens betydeligste symfonikere som f.eks. Strauss, Mahler, Carl Nielsen, Weingartner, Alfvén» (*Mav* 15/3 1924). Hvor stor Halvorsens innsats for de nevnte komponistene i virkeligheten var, kan likevel diskuteres, for i mange tilfeller var det nærmest snakk om engangsforetelser. De tidligere omtalte oppførelsene av R. Strauss' og Debussys orkestermusikk, som fant sted allerede i 1906 (→ s. 599 og 606), medførte således ikke at musikk av de nevnte komponistene fikk en fast plass på Halvorsens repertoar, ei heller Max Reger, som han dirigerte musikk av kun i 1916 (7–8/10), da komponisten plutselig var aktuell fordi han nettopp var avgått ved døden. De tre komponistene Carl Nielsen (27/10 1917), Felix Weingartner (12/1 1918) og Gustav Mahler (5/10 1918), som alle pussig nok var representert av sine respektive fjerde symfonier, ble heller ikke satt på programmet mer enn én gang hver i denne perioden. «Hovedstrømmen» på Halvorsens orkesterrepertoar bestod fortsatt av Grieg, Svendsen, Beethoven, Tsjajkovskij, Liszt, Wagner og franske romantikere. Som vi skal komme tilbake til i neste kapittel, stod han likevel ikke tilbake for andre dirigenter når det gjaldt å sette nyere og/ eller mer ukjente ting på konsertprogrammene.

Sporadiske utenlandsopptredener og besøk fra utlandet

Etter den store kystturneen i 1903 (→ s. 479) og medvirkningen under kroningshøytidelighetene i Trondhjem sommeren 1906 (→ s. 614) var det slutt på reisevirksomheten til Nationaltheatrets orkester. Det var både dyrt og komplisert å ta med seg hele orkesteret ut i «provinsen», og selv Drammen, den eneste større norske byen som lå innen rimelig nærhet til hovedstaden, fikk kun besøk av orkesteret to ganger. Den første anledningen var en Wagner-konsert 2. november 1913, en slags «reprise» av musikerforeningens Kristiania-konsserter samme høst. «Jeg glæder mig over, at Drammen er den første by utenfor Kristiania, der gir mig anledning til at fremføre denne udødelige Musik og av et saa fortrinlig Orkester,» uttalte Halvorsen til *Drammens Blad* 28. oktober og la til: «Egentlig burde dette kunne skje oftere.» Likevel skulle det gå tre og et halvt år før neste Drammens-besøk med orkesteret fant sted 28. april 1917.

Til tross for en stadig økende anerkjennelse som orkesterleder var Halvorsen heller ikke mye på reisefot som gjestedirigent. Etter Grieg-konserten i Paris 1908 (→ s. 617) gikk det flere år før han igjen stod foran et utenlandsk orkester. Den 6. februar 1913 var han imidlertid tilbake i Helsingfors, åstedet for dirigentdebuten 22 år tidligere (→ s. 230, 14/4 1891). Her dirigerte han Filharmoniska Sällskapet i et rent norsk program med komposisjoner av Grieg, Svendsen og – visstnok «efter speciel Opfordring» (*Afp* 8/1) – Halvorsen selv. Det ble et hjertelig gjensyn med Kajanus og andre gamle venner. Hans gamle kvartettkollega, Karl Fredrik Wasenius (→ s. 180), var fortsatt virksom som musikkritiker under signaturen «Bis» i *Hufvudstadsbladet*, der han særlig berømmet Halvorsens ledelse av Svendsens første symfoni:

Jag var med då den spelades här under Svendsens egen käckä, äkta musikerledning, år 1886. Men jag vet icke om den det oaktadt då gafs bättre än nu... Svendsen visste nog huru han skulle dirigera symfonin, men hr Halvorsen visade sig i går också känna till det. Jag ville framhålla att hr Halvorsens förtrogenhet med verket icke inskränkte sig till en blott minutiös bekantskap med notpartituret, utan sträckte sig långt vidare, till en känslans intima omfattning och förståelse af alla hans stora landsmäns åt musiken anförtrödda intentioner och kynnes egenheter. Det kom under dirigeringen så varmt, så vackert og öfvertygande fram att han älskade denna musik och på bästa sätt ville hylla den, ära dess hädangångne, saknade komponist. Och han gjorde så, och förstods till fullo af det finska auditoriet. Den, enligt min åsikt, i minsta detalj karakteristiska och mäterliga dirigeringen, musikens innehåll, samt orkestrens berömvärda spel gjorde stark verkan på auditoriet, hvilket ... hyllade hr Halvorsen med många inropningar.

En mulig årsak til at Halvorsen ikke fikk anledning til å følge opp sin internasjonale suksess etter Paris-konserten, kan være at hans ry som dirigent var på

sitt høyeste samtidig som første verdenskrig herjet på det europeiske kontinentet. Krigen rammet også Finland, dit han var invitert tilbake allerede i februar 1914 (NMS-utkl., JH til GS 28/5 1913), men måtte takke nei «på grund av meget arbeide» (JH til GS 5/12 1913). Til gjengjeld vokste Norges kulturelle samarbeid med Sverige til ny styrke i krigsårene. Halvorsen kunne se tilbake på vellykte oppdrag som gjestedirigent i Stockholm 19. desember 1900 (→ s. 302 og 372) og ved «unionskonserten» 4. november 1903 (→ s. 592). I begynnelsen av juni 1903 hadde han dessuten fulgt med for å dirigere musikken til *Sigurd Jorsalfar* under Nationaltheatrets gjestespill i Kongl. Teatern (→ kronologi). Unionsbruddet i 1905 medførte en midlertidig isfront i de norsk-svenske forbindelsene, og først drøye ti år etter kunne Nationaltheatrets ensemble følge opp 1903-besøket med et tre uker langt gjestespill ved Dramatiska teatern i mai / juni 1916 (→ kronologi). Over 30 år tidligere hadde Halvorsen vært konsertmester ved samme scene (→ s. 116), og nå ble han med for å dirigere sin egen musikk til Shakespeares *As you like it* (→ s. 660). To år seinere var han tilbake i Stockholm for å dirigere *Tanken* av Borgström. Anledningen var Konsertföreningens «3. neutrala festkonserter» 28. april 1918, der en dirigent fra hvert av de tre skandinaviske landene presenterte et verk fra sitt land. Fra Danmark kom komponisten Carl Nielsen for å lede sin egen fiolinkonsert, mens en ouverture av svensken Kurt Atterberg ble dirigert av Konsertföreningens faste dirigent, den framfusende, av mange genierklærte finnen Georg Schnéevoigt. Som vi skal komme tilbake til i neste kapittel, skulle Schnéevoigt året etter stille seg i spissen for et eget konsertorkester også i Kristiania, noe som resulterte i en uløselig konflikt mellom ham og Halvorsen.

Det var ikke bare Stockholm som fikk besøk av Halvorsen våren 1918. To ganger, først ved en Palæ-Koncert 12. mars og dernest ved to nordiske festkonserter 25. april, fikk han endelig anledning til å opptre som dirigent også i København, en by han hadde besøkt mange ganger tidligere. Halvorsens musikk hadde hatt en høy stjerne i den danske hovedstaden helt siden 1895 (→ s. 300), og byen var også tilholdsstedet for hans hovedforlegger Wilhelm Hansen. Hvorfor gikk det likevel så mange år før han slapp til som dirigent? Fryktet de stedlige dirigentene, som i årevis hadde virket i skyggen av Svendsen, at de nok en gang kunne bli detronisert av en nordmann? Kritikersignaturen «A.T.» i *Berlingske Tidende* framholdt at han dirigerte «med samme klassiske Ro, som vi mindes fra Johan Svendsen, paa hvem Tanken mere end een Geng blev henledet» (H: 408), og etter Halvorsens neste dirigentopptreden ved en Palæ-Koncert skrev signaturen «—st—ts—» at han hadde «Lyst til *altid* at have ham her i Byen paa en Dirigentplads» (Db/K 14/11 1921). Kritikerens August Felsing påpekte likeens at «det var et farlig Substitut, Hr. Fr. Schnedler-Petersen havde

valgt til at dirigere den 2. Palæ-Koncert» (*Musik* 1/12 1921). Halvorsens yngste sønn, Stein, har fortalt at faren ved en anledning ble tilbudt fast arbeid som dirigent i Danmark. De tok tilbudet opp i «familieråd», men Halvorsen valgte å bli i Kristiania (SGH til ØD 22/3 1995).

Om Halvorsen hadde få opptredener som dirigent utenfor Norge, fikk han gleden av å motta desto flere utenlandske musikere som gjester hjemme i Kristiania. De nordiske konsertene i Stockholm og København våren 1918 ble fulgt opp av to skandinaviske festkonserter i Nationaltheatret 14. og 15. september 1918. Da presenterte Halvorsen, Armas Järnefelt, som representerte Sverige, og Danmarks Georg Høeberg musikk fra hver sine land (→ kronologi). I et intervju i *Aftenposten* 9. september uttalte sistnevnte at det var «Kapelmester Halvorsen, som har taget initiativet til disse skandinaviske koncerter».

Under verdenskrigen valgte også mange kunstnere utenfra å gi konserter i det nøytrale Skandinavia, blant dem Leopold Auer (→ s. 264), Jascha Heifetz, Toscha Seidel, Paul Stassevitsj og Gdal Saleski. En annen av de mange berømmethetene som kom i kontakt med Halvorsen og hans orkester i Kristiania, var Sergej Rachmaninov, som flyktet mer eller mindre hals over hode fra den russiske revolusjonen og ikke hadde fått med seg stemmematerialet til sin andre pianokonsert. Den skulle han framføre med Nationaltheatrets orkester 20. april 1918, og Halvorsen visste råd. Den da åtte år gamle Stein, som fikk æren av å ta den berømte gjesten i handa og følge ham til trikken, har seinere fortalt at faren fikk Rachmaninov innkvartert hos datteren Aase, som var blitt gift med Helge Koenig og disponerte en villa på Slemdal. Her satt de en hel natt og skrev noter sammen til de var ødelagt av blemmer i hendene (SGH til ØD 22/3 1995, se også M. Hurum:65 f.). «Rachmaninov hadde skrevet til sin russiske impresario 'Struve' at han hadde det så hyggelig i Xnia,» skrev Halvorsen kort etter til Aase fra København (JH til AaGH 25/4). At dette ikke bare var høflighetsfraser, kom fram da Rachmaninov i 1927 for første gang skulle opptre i direktesendt radio i sitt nye hjemland USA. Programmannsøren oppfordret ham til å «si et par ord til publikum før han begynner at spille». Rachmaninov var visstnok uforberedt på dette, men etter litt nøling gav han følgende kommentar:

Det er ikke saa liketil at skulle si noget til saa mange mennesker, naar man bare er musiker, men skal jeg først prøve paa det, kunde det være morsomt at si et par ord om de kjendte personer rundt omkring i verden, som jeg har møtt og hat stort utbytte av at møte. Den første jeg da vil nævne er Johan Halvorsen, chef for orkestret ved det Nationale teater i Norge... (norsk oversettelse i *H-H* 20/5 1927).

Den 9. oktober 1928 var Rachmaninov tilbake for å gi konsert i Oslo (A. Eriksen 2008:18). Til datteren Aase, som da bodde i München, dit Rachmaninov var

ventet, skrev Halvorsen 6. desember 1928: «Tænk så morsomt dere hadde det sammen med Rachmaninows. Ja, han er ‘ægte’ og ‘trofast’ og det er mere end at være en stor virtuos.» Også i 1930 og 1935 gav Rachmaninov konserter i Oslo, og hans siste konsert i Norge fant sted i 1935 (A. Eriksen 2008:18).

Aktiv fiolinist og bratsjist 1912–19

Med til bildet av Halvorsens allsidige kunstnerpersonlighet hører at han ved siden av sin travle kapellmestergjerning gjenopptok sitt virke som fiolinist i noen år rundt første verdenskrig. Da han startet sin løpebane som dirigent i 1893, måtte han gi opp drømmen om en internasjonal karriere som fiolinvirtuos (→ s. 282), og det første tiåret etter at han ble Nationaltheatrets kapellmester i 1899, stilte han – om vi ser bort fra hardingfele-spillet i *Fossegrimen* – bare sporadisk opp som fiolinist: Den 11. og 12. november 1899 var han solist i Johan Svendsens fiolinromanse da komponisten var gjestedirigent i Nationaltheatret (→ s. 493), og samme høst var han vikar for Arve Arvesen ved to kammerkonsserter. Neste opptreden fant sted over sju år seinere, da Julius Röntgen gjestet Kristiania i mars 1907 (→ s. 603). «Den kjære Halvorsen,» skrev Grieg i sin dagbok etter generalprøven 3. mars, var «naturlig helt med» i Brahms’ pianokvartett i g-moll og en fiolinsonate av Röntgen. Ved den store jubileumskonserteren tre uker seinere var han derimot kun å se i rollen som dirigent, og det til tross for at jubileet vitterlig gjaldt hans debut som fiolinsolist 25 år tidligere (→ s. 608). Året etter, ved en minnekoncert for Grieg 25. september, stilte han imidlertid opp primarius i oppførelsen av Griegs etterlatte, ufullendte strykekvartett i F-dur.

Ytterligere drøye fire år skulle gå før Halvorsen igjen entret et konsertpodium som fiolinist, eller rettere sagt bratsjist: Den 7. februar 1912 tok han del i framførelsen av sin egen «Passacaglia» da hans gamle venn og kollega Arve Arvesen gav konsert i Brødrene Hals’ sal. På samme tid var han i ferd med å kjøpe seg nytt hus i Halfdan Svartes gate 8 på «Heia» ved Skøyen, ifølge hans egen beskrivelse «det vakreste hus i byen, ... bygget av en musikanter på Byens fineste tomt» (JH til MN 26/12 1912). Her fikk han Arvesen som en av sine nærmeste naboer fram til 1929 (Digerud *et al.* :86–88), og for Halvorsen ble nabo- og kameratskapet etter alt å dømme et viktig incitament til for alvor å gjenoppta sitt virke som konsertfiolinist og -bratsjist. Hans yngste sønn Stein husker fra sin barndom at de to musikervennene ofte stakk innom hverandre for felles hygge og samspill (SGH til ØD 22/3 1995, jf. fotografi i Jangaard:108). Sammen gav de konserter i Sandefjord og på Hamar i mars 1913, og den påfølgende sommeren opptredte de på Lillehammer som opptakt til «en Konsertreise til en Række Sana-

torier i S. Gudbrandsdalen» (*Gd* 12/7 1913). På programmene stod duetter av komponister som Spohr og Beriot, som Halvorsen også hadde spilt med Karl Johannessén på deres legendariske duokonserter i Bergen 20 år tidligere (→ s. 318). Som «nyhet» arrangerte Halvorsen dessuten sin egen «Air con variazioni» fra *Suite ancienne* for fiolin og bratsj (→ s. 327). Det ikke bevarte arrangementet «gjorde voldsom Lykke» (*Musbl* 14 2/4 1913:107).

Vinteren 1914 mottok Halvorsen og Arvesen et smigrende tilbud om «Engagement til en Koncerttourné i flere byer i Russland» (*LT* 11/2), men de måtte takke nei og nøyde seg i stedet med å gi konserter på Lillehammer og i Drammen. Her medvirket Halvorsens 18 år gamle datter Aase som akkompagnatør på piano, noe som muliggjorde en annen type repertoar, bl.a. med Bachs «dobbeltkonsert» og tre av Halvorsens egne *Miniaturer* (→ s. 626). På den siste av kammerkonsertene under musikkfesten i 1914 spilte Halvorsen ifølge O.M. Sandvik «elektriserende førsteviolin» i Svendsens strykeoktett (Sandvik 1914:652). Charles Kjerulf beskrev kombinasjonen av de to navnebrødrene som «kronen paa norsk kammermusik overhovedet: Johan Svendsens oktet med Johan Halvorsen paa Primarius-pladsen» (*Afp* 7/6 1914), og slo uttrykkelig fast: «Den bære kronen, som er kronen voxen!»

Halvorsens og Arvesens største fellesprosjekt var en to måneder lang konsertturné til Trøndelag, Nord-Norge og Østerdalen sommeren 1915 (→ kronologi). Til denne arrangerte han «Fanitullen» for to fioliner uten akkompagnement, et glansnummer som viste seg å ha stor publikumsappell. Ikke mindre begeistret var publikum for hans 20 år gamle «Norsk rapsodie» (→ s. 334), som han hadde tørket støvet av til konserten på Lillehammer 11. februar året før. Fra konsertreisen nordafjells skrev Halvorsen en rekke brev hjem til Annie, og de vitner alle om at han satte stor pris på å få tid og anledning til å gjenoppfriske gamle fiolinkunster. Fra Steinkjer skrev han 10. juni 1915:

Konserterne i Throndhjem [8/6] og her [9/6] begge meget vellykket. Der var dunderende applaus begge steder. En glæde og begeistring som var rørende at se. Vi har heller aldrig før spillet tilnærmelsesvis så godt. At jeg øver hver dag gjør vidundere... Jeg er så glad og let om hjertet og fryder mig som et barn over alt det vakre jeg har og skal få se. Krigen er kommet mig på avstand... Arvesen er hyggelig kammerat og liker sig godt.

Etter vellykkete konserter i Namsos, Mosjøen og Bodø sendte Halvorsen en ny stemningsrapport hjem 18. juni:

Konserten onsdag [16/6] var, som alle vi har havt, strålende... Der er en andagt over publikum som er rørende, og så en begeistring som er rent sydlandsk. Men Du aner ikke hvor godt vi spiller. Det er så morsomt at arbeide hver dag med violinen igjen.

Vi kjænder hverandre fra gammelt, violinen og jeg, og vi er begge glade over at møtes igjen på konserttribunen.

Ferden gikk videre nordover med konserter i Narvik (→ s. 334 f.), Harstad, Tromsø og Hammerfest før turneen endte i Alta 5.juli. Her koblet de av med noen dagers fiske ved Gargia fjellstue før kursen ble satt sørover mot Sortland og et par ukers ferieopphold på Ellingsens hotell. I begynnelsen av august, undervegs tilbake til Kristiania, gav de konserter på Tynset, Rena og Elverum, og nå følte Halvorsen seg klar til for alvor å gjenoppta sitt offentlige fiolinspill også i hovedstaden. Den første anledningen var en konsert til inntekt for rådhusplanen 27.september, og nok en gang var det Arvesen og datteren Aase som var medspillere. Flere av Kristianas kritikere, blant dem Mjøen, var rent overrasket over hva den travelt opptatte kapellmesteren fortsatt var i stand til å prestere som fiolinist:

Programmet vekslet mellom let og vægtig musik, mellem skjæmt og alvor for to violiner, de to øvede og erfarne musikere forstaar at ta et publikum under behandling. Egentlig *øvet* skulde vel forresten kapellmester Halvorsen ikke være som violinist, han har knapt lov til det engang, hans fingre skulde være litt stive, buen tung og uten træning, det hele bære et litt fordums præg, med appel til publikums overbærenhet. Men Halvorsen tillot sig at spille violin saa en skulde tro han ikke har bestilt andet sit hele liv. En færdighet saa let og overlægen som hos nogen av vore konsertviolinister, og et strøk og et foredrag som det var en nydelse at høre... Samspillet mellem kunstnerne var dog det bedste ved konserten, det var utarbeidet til en sjelden grad av enhet og sammensmeltning (*Dbf*).

Konserten dannet opptakt til en fireårsperiode der Halvorsen stod i spissen for offentlige abonnementskonserter med kammermusikk i Kristiania. Konsertseriens undertittel, «Musikforeningens kammermusikkonserter», indikerer klart at Halvorsens stridigheter med denne foreningen nå var over. Som Mjøen påpekte i *Dagbladet* 27.november 1915, hadde kammermusikken hadde hatt dårlige kår gjennom mange år: «Den ene kvartet har dukket op efter den anden og hurtig igjen forsvundet med et større eller mindre driftstap. De siste tre fire aar har ingen mer vaaget sig til.» Takket være et nyopprettet legat fra «til ophjælp av orkester- og kammermusik i Kristiania», en testamentarisk gave fra avdøde livmedikus Westye Egeberg, kunne Halvorsen opprettholde konsertserien med fire årlige konserter fram til 1919, da støtten ble overført til det nye Filharmoniske selskaps strykekvartett.

Kjernen i abonnementskonsertene var den såkalte Johan Halvorsen-kvartetten, som foruten ham selv som primarius bestod av Leif Halvorsen, seinere Hans Hansen på 2.fiolin, Olaf Eriksen på bratsj og Otto Buschmann på cello, alle musikere fra Nationaltheatrets orkester. Etter behov ble kvartetten supplert med en pianist eller med strykere fra orkesteret.

Halvorsens kvartettensemble begrenset seg ikke til å opptre ved abonnementskonsertene i Kristiania, men medvirket også ved andre konserter, bl.a. den tsjekkiskfødte pianisten Lola Tanglovás Dvořák-aften 14.mars 1917. Det stilte også opp ved noen av Kvartetforeningens medlemsmøter, bl.a. i slutten av mars 1918 (→ kronologi). Dessuten gav Halvorsen og hans medspillere en rekke konserter utenbys: Vinteren 1916 spilte de i Drammen, Sandefjord og Sarpsborg. Drammen ble igjen besøkt vinteren etter, da de også gav konsert i Porsgrunn. En større Øst- og Sørlands-turné fulgte samme vår (1917), mens konsertgjengerne i Halden, Sarpsborg, Hamar og Lillehammer fikk nyte godt av Johan Halvorsen-kvartettens samspill vinteren 1918.

Akkurat som i de kvartettensemblene Halvorsen tidligere hadde ledet, må repertoaret kunne betegnes som konservativt, dominert som det var av «klassikere» som Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert og Brahms. Moderne kammermusikkomponister som Reger, Bartók og Schönberg glimret totalt med sitt fravær, og det «dristigste» ensemblet strakk seg til framføre, var musikk av Sibelius, som Halvorsen første gang hadde stiftet bekjentskap med gjennom å oppføre to strykekvartettsatser ved en musikkafte i Helsingfors høsten 1889 (→ s. 182). Dermed ble ringen på en måte sluttet ved at han 22.oktober 1917 ledet oppførelsen av den for lengst verdensberømte komponistens strykekvartett *Voces intimae* i Kristiania. Av norsk musikk var det fortsatt Grieg og Svendsen som dominerte, og også etablerte komponister som Sinding og Holter fikk oppført kammermusikk ved Halvorsen-kvartettens konserter (→ kronologi). Den 19.november 1917 var konserten for én gangs skyld viet nyere norsk musikk, nærmere bestemt Alf Hurums strykekvartett og Halvdan Cleves pianokvintett. At sistnevnte verk fra komponistens hånd også foreligger som pianokonsert (jf. EG til HC 3/12 1906), er et symptom på at kammermusikkjangeren bare i liten grad ble dyrket av samtidas norske komponister. I et forsøk på å få opp interessen henvendte Halvorsen seg direkte til kolleger for å få dem til å skrive ny kammermusikk. Til Cleve skrev han således 15.januar 1918:

Vil Du skrive et eller andet kammermusikværk til min norske aften i næste sæson? Det må altså være mindst en «duo». (Altså ikke soloklaversonate.) Ellers kan Du skrive hvad Du vil, Duo, Trio, Kvartet, Kvintet med eller uten Klaver. Betingelse Uraufführung på en av mine kammermusikafte. Honorar Kr. 500 med påfølgende rangel.

Cleve tok imot oppdraget og komponerte en fiolinsonate i e-moll, som 8.april 1919 ble uroppført av Halvorsen i samspill med pianisten Berit Cleve, komponistens kone. Ifølge Gerhard Schjelderup spilte de «fortrinlig sammen» med «virtuositet i den ekte kunsts tjeneste, levende liv, ungdommelig glød!» (NI) Til samme

konserter, som skulle bli Johan Halvorsen-kvartettens siste, komponerte Borgstrøm sin pianokvintett i F-dur. «Verket indeholder en saadan skjønhed, at det er umulig med faa ord at finde uttryk derfor,» skrev Arne van Erpekum Sem i *Tidens Tegn*. Han framholdt videre at «Utførelsen av Halvorsens kvartet og Dagny Knutsen ved flygelet var helt ut ypperlig, en musikalsk stordaad.» «Cleve blev gjentagne Ganger fremkaldt efter sin Sonate, og den samme Skjebne hadde øiensynlig ogsaa rammet Borgstrøm, om han ikke i Tide var stukket undav,» skrev Peter Lindeman spøkefullt (*Musbl*¹⁶/4:120).

Selv om Halvorsens kammermusikkserie ble hilst velkommen i alle aviser, ville ikke musikkmiljøet i Kristiania vært seg selv likt om ikke pressen allerede etter den første konserten 26.november 1915 hadde vært på pletten med spekulasjoner omkring valget av lederen for konsertene. «Det var en glædelig overraskelse for mange, da det rygtedes, at Kapelmester Halvorsen kunde afse noget af sin sterkt optagne Tid som Nationaltheatrets Kapelmester og dets Leder af Symfonikonserter, Folkekonserter og Operaer, til at række Kammermusiken en hjælpende Haand,» skrev Ulrik Mørk i *Ørebladet* dagen etter konserten, men han la til: «Men det kunde vel ikke falde nogen ind, at han skulde være Sjælen i det nye Foretagende.» Mørk hevdet at «den ene musikinteresserede 'Publikummer' efter den anden har spurgt: Hvorfor er ikke Arvesen med?» Mørk framholdt videre at Arvesens «fine og dog saa myndige Kvartetspil ofte blev saart savnet igaa», og han mer enn antydte «en beklemmende Følelse af, at der her er begaaet en Uret, at det er andre Hensyn end de rent kunstneriske, som her har været de afgjørende, og at Foretagendet ikke er sat ud i Livet i den Aand, hvori den ædle Testator har skjænket sine Midler» (*Øbl*²⁷/11 1915). Også Halvorsen hadde sine forkjempere under pressefeiden: Mjøen framholdt at «ingen norsk musiker kunde tilført den nye kvartet tilnærmelsesvis saa meget tillid og autoritet i kunstnerisk henseende som kapelmester Halvorsen» (*Dbl*²⁷/11 1915).

At det nå og da kan ha oppstått gnisninger i det musikalske og personlige samspillet mellom to så profilerte kunstnerpersonligheter som Halvorsen og Arvesen, burde ikke vekke undring hos noen.* Som duo kunne de briljere som

* Bak seg hadde de en uoverensstemmelse fra sommeren 1900, da Arvesen hadde uttrykt ønske om å overta som Nationaltheatrets første konsertmester etter Gudbrand Bøhn. I den anledningen så Halvorsen seg 11.september 1900 nødt til å skrive et langt oppklaringsbrev til en mellommann, Arvesen-familiens gamle venn Bjørnstjerne Bjørnson, som hadde hatt dem begge som sommergjester 1890 (→ s. 189). Her heter det innledningsvis: «Da Deres søn hr. teaterchef [Bjørn] Bjørnson har vist mig et brev fra Redaktør [Olaus] Arvesen, hvori mit forhold ved besættelsen af konsertmesterposten omtales på en uforstående og utilbørlig måde, må jeg få lov i nøgterne ord at forklare mig for Dem i denne Sag. –Arve Arvesen skrev isommer til mig, at Bøhn sandsynligvis vilde gå af og

likeverdige partnere i «edel kappestrid», men i et større ensemble ville en av dem nødvendigvis ha fått en underordnet rolle som annenfiolinist eller bratsjist. Til opptredener ved medlemsmøter i den nye Christiania kammermusikkforening, som i motsetning til den konservative Kvartetforeningen tillot både menn og kvinner å være medlemmer (→ s. 270), dannet Arvesen i stedet sitt eget kvartettensemble (Brøgger:92). Til å begynne med gav han ikke offentlige konserter, slik som Halvorsen-kvartetten, men våren 1917 la både han og Halvorsen ut på turné med sine respektive ensembler. Av en eller annen grunn besøkte de delvis de samme byene, endatil med til dels sammenfallende konsertprogram (→ kronologi). Etter å ha gitt konserter i Moss, Fredrikstad, Tønsberg, Kragerø, Kristiansand og Arendal skrev Halvorsen 9.mai hjem til Annie:

Vi spiller nu så godt som aldrig før på grund av den daglige øvelse. Alle steder vil de at vi skal komme igjen... Imorgen reiser vi altså til Notodden. Arvesens kvartet spiller i Skien i aftnen og fredag i Xsand. Gina [Vogt, → kap. 5.2] har garantert. Løkke på reisa! Blacek i Xsand sa' at de kommer at sætte mange penger til... A. spiller også det samme program d.v.s. Griegs kvartet. Mens vi var i Kragerø, telegraferede A. dit til dr. Hartvig som sa' «nei tak».

Om det overhodet var noen splid mellom Halvorsen og Arvesen, stakk den ikke dypere enn at Arvesen gjennom hele perioden var en flittig interpret av Halvorsens musikk. Sommeren 1919 gjenoppstod de dessuten som duo ved å framføre Halvorsens «Passacaglia» på en kammerkonsert ved den nordiske musikkfesten i København. Etter en ny Passacaglia-oppførelse ved Mahler-festen i Amsterdam året etter (→ s. 746 ff.) var fiolin- og bratsjkarrieren imidlertid over for Halvorsens del. Men han fortsatte å traktere hardingfela som «Stehgeiger» når han framførte suiten fra *Fossegripen* som gjestedirigent, siste gang i Göteborg 3.april 1927.

spurgde om han kunde få 1^{ste} concertmesterposten. Jeg svarede, at ... [Gustav] Lange [vilde] være selvskreven til at overtage Bøhns plads. 2^{den} concertmesterpost vilde derimod passe udmærket for Arvesen, og jeg lovede at gjøre, hvad jeg kunde for ham.» Brevet fortsetter med en redegjørelse for prosedyrene ved ansettelser av musikere (→ s. 481) og refererer deretter diverse mellomliggende korrespondanse mellom Nationaltheatret og Arvesen, som «udbad sig kontraktlig fritaget de aftner, han skulde koncertere». Bjørn Bjørnson lot ham forstå, «at der sandsynligvis ikke vilde lægges ham nogen hindring iveien», men at dette av hensyn til de andre musikerne ikke kunne kontraktfestes. «Efter dette modtog jeg et brev fra Arvesen,» fortsatte Halvorsen i brevet til Bjørnstjerne Bjørnson, «hvor i han meddeler mig, at når denne hans begjæring ikke blev indvilget, 'vilde han ikke bekvemme sig til denne levende begravelse'. På dette svarede jeg Arvesen, at jeg fik det indtryk, at han opfattede stillingen som en uinteressant 'Nebengeschäft'; og for at han skulde have mig på det rene, føiede jeg til, at jeg forlangte iver, begeistring og meget arbejde af min concertmester. Efter det fik jeg et brevkort fra Arvesen, hvor i han siger, at han *ikke* vil deltage i 'kapsillet' og at han i det hele taget ikke vil søge posten. Efter dette kunde jeg jo ikke gjøre mere...»

Del 5

Symfoniker for ettermælets skyld?

Filharmonisk intermezzo,
kapellmester og komponist
1919–35

5.1 Dirigent i det Filharmoniske selskap 1919–20

Lønnskonflikt og dirigentstrid rundt etableringen av et eget konsertorkester i Kristiania 1919

Gjennom 20 års nesten daglig samspill synes Nationaltheatrets orkester å ha nådd et etter forholdene høyt kunstnerisk nivå under Halvorsens ledelse. Riktignok hadde det alt for få strykere til å kunne betraktes som det vi i dag forstår med et symfoniorkester, og det er mer enn tvilsomt om musikerne alltid presterte opp mot sitt beste når de kveld etter kveld spilte den samme mellomaktsmusikken. Heller ikke ved de mange solistkonsertene som fant sted på lørdager, ukas eneste teaterfrie dag, synes det som om de alltid var like inspirert til å yte sitt beste. Pianisten Dagny Knutsen, som framførte pianopianokonsserter av Reger og Chopin 11. november 1916, beklaget seg således over orkesteret i et brev til Fartein Valen kort før konserten, men hun berømmet kapellmesteren for å være «Reger-begeistret» (ifølge FV til OLM 18/11 1916). Som Valen påpekte, var det kanskje «ikke saa let at komme direkte fra mellomaktsmusikken og op i Reger» (FV til OLM 18/11 1916). Som hovedregel synes det som orkesteret når det virkelig gjaldt, ved mer prestisjefylde arrangementer som symfonikonsserter og operaforestillinger, presterte stadig bedre kunstneriske resultater. Vassilij Safo-nov, som gjestet Kristiania 1913 (→ s. 681), «udtalte sin største tilfredshed over, hvor godt disciplineret han fant vort lille orkester» (*Afp* 10/5 1919), og han var ikke den eneste : «Naar fremmede musikdirigenter berømmer hans orkester, maa denne ros komme over ham, og de roser det altid,» stod det i 1914 å lese i skuespillerforbundets blad *Scenen* (s. 27). Halvorsen drev «sit orkester frem til et samspill som vandt megen paaskjønnelse baade hos inden- og utenlandske autoriteter», heter det likeens i den første den første Norges Musikhistorie, som kom ut i 1921 (Sandvik og Schjelderup : 193).

Mens de musikalske tidene var gode og Halvorsen må kunne sies å ha stått på høyden av sin dirigentkarriere i åra rundt 1. verdenskrig, var musikernes arbeids- og lønnsforhold et problem som i tiltakende grad kastet skygger over Nationaltheatrets orkester og hele dets eksistens. Da teateret var nytt i 1899, ble det satt av 62 557,82 kroner til avlønning av musikere og dirigent (Wiers-Jenssen 1924:370), men orkesteret ble snart så kostbart at det blant teaterets styremedlemmer tidlig reiste seg røster for å redusere størrelsen til det halve (JH til GS 28/4 1909) eller sågar nedlegge det helt (EG til TA 31/3 1904). Dette til tross for at den høyeste musikergasjen ikke lå på mer enn 1600 kroner i året, og at enkelte musikere ikke tjente mer enn 600 kroner årlig (Wiers-Jenssen 1924:192). Noen

nevneverdig lønnsøkning kom ikke før 1912,* etter at Reidar Mjøen hadde tatt opp spørsmålet i artikkelserien «Orkestermusikens lønsvilkaar» (*Dbt* 11/2, 12/2 og 13/3, se også Svendsen:112 f.). Da satte musikerne hardt mot hardt, forlangte et generelt tillegg på 300 kroner pr. musiker og truet med si opp sine stillinger med virkning fra 1. september, alle som én. Nationaltheatret forsøkte først å innfri kravet gjennom å søke statsbidrag, men dette ble avslått av Stortinget på tross av mange fagre ord, ikke minst fra Anna Rogstad, den eneste kvinnelige representanten (Huldt-Nystrøm:90 f.). Halvorsen tok ikke direkte del i konflikten, men den gikk hardt inn på ham. Han var på samme tid i ferd med å ta opp lån til sitt nye hus på «Heia» (→ s. 691) og var avhengig av stabil og sikker inntekt framover. I et brev til søsteren Marie skrev han 26. februar 1912:

Som Du ser er det orkesterkonflikt om dagen. Det har slett ikke vært nogen behagelig tid for mig. Men nu er man da kommen til et slags resultat, idet Teatret søker kommunen om at betale de 13 200 kr. som orkestret kræver i tillæg til sine gager, og som teatret ikke selv kan betale. Forhåbentlig hjælper kommunen. Hvis ikke har orkestret opsagt sine pladse og tænker på å stå på egne ben. I et-hvært tilfælde blir det en urolig tid fremover, men jeg har det håb at det ordner sig tilslut ligesom enhver anden bevægelse der efterhånden taber i styrke og sluttelig beroliges eller stanser.

I første omgang gikk det som Halvorsen håpet; kommunen økte sitt årlige orkesterbidrag fra 20 000 til 33 200 kroner mot at orkesteret skulle gi noen flere folkekonsserter enn før.** Han skulle likevel få rett i at det ble «en urolig tid fremover», for musikernes lønnspålegg ble spist opp av en galopperende inflasjon i årene rundt første verdenskrig. Mens levekostnadene i perioden 1914–19 gikk opp med over 150 prosent (Berckenhoff:30), økte musikerlønningene bare med det halve.*** Dermed ble musikernes kår stadig verre, og Nationaltheatrets styre-

* Til sammenlikning ble Halvorsens egen årslønn satt opp fra 4000 kr til 6000 kr allerede i 1901. På grunn av de vanskelige tidene (→ s. 596 ff.) måtte han finne seg i en lønnsreduksjon til 5000 kr i 1907, før årslønnen gikk opp igjen til 6000 kr en gang mellom 1909 og 1915 (*NTprot* mangler for denne perioden). Fra 1916 tjente han 7000 kr i året som Nationaltheatrets kapellmester (*NTprot* 20/10 1916).

** Nationaltheatret forpliktet seg til «å avholde inntil 15 populære orkester-matinéer (søndager kl. 1) i teatret og til å avgi orkestret for 8 aftenkonserter i årets løp i annet lokale (de blev dog holdt i teatret selv: 'Nationalteatrets symfonikonserter'), samt for inntil 7 konserter for solister eller musikkinstitusjoner (foruten 6 a 8 konserter årlig til Musikforeningen)» (Berckenhoff:23 f.).

For Halvorsen ble den økte «konserthyrden» mindre merkbar enn den ble for musikerne, for både før og etter 1912 ble mange av folkekonsertene dirigert av Gustav Lange (→ s. 680). Teaterets konsertplakater angir sjelden navnet på dirigenten, så hvem som var dirigent, vet vi bare i de tilfellene konserten ble omtalt i pressen e.l. I den vanskelige sesongen 1918–19 opphørte ordningen med folkekonsserter (→ kronologi).

*** Ifølge Wiers-Jenssen var «teatrets lønninger til orkestret i sæsonen 1918–19 ... steget til kr. 129 895» (Wiers-Jenssen 1924:371). Trekker vi fra Halvorsens årslønn, som fra 1916 lå

protokoller vitner om nesten årvisse lønnskonflikter med musikerne fram mot 1919. Våren 1917 sa de igjen kollektivt opp sine stillinger (*NTprot* 30/3) og fram-satte krav om lønnstillegg på «Kr. 800 pr. år, samt alderstillæg Kr. 200 efter 3, 6 og 9 år» (*NTprot* 27/4). I slutten av mai endte striden med at orkesteret gav etter for teaterledelsen, som måneden før hadde besluttet «at tilbyde (som ultimatum) Kr. 500 tillæg i grundlønnen» (*NTprot* 27/4). Hele tillegget forsvant imidlertid i in-flasjonen, som samme år nådde rekordhøye 42 prosent (*Afp* 8/10 1996). Ved be-gynnelsen av sesongen 1918–19 forlangte musikerne derfor tilsammen 30 000 kroner i lønnspålegg, rundt 700 kroner pr. musiker. «Theatret fandt, intet at kunne give» (*NTprot* 30/8 1918), men besluttet i neste styremøte 27. september «at indgive ansøgning til kommunen om yderligere bidrag til orkestret». Noe endelig svar fra kommunen kom ikke før 18. februar 1919, da formannskapet gav et foreløpig tilsagn om økt støtte for inneværende sesong, men på bare 15 000 kroner, som knapt dekket halvparten av musikernes krav (*NTprot* 20/2 1919, Berckenhoff:35). Dagen etter, 19. februar, skrev Halvorsen et engasjert innlegg i *Aftenposten* for å gjøre offentligheten oppmerksom på alvoret i situasjonen:

Det kan ikke siges tydelig og sterkt nok, at nu dreier det seg om, hvorvidt hoved-staden i de nærmest kommende aar skal have et virkelig symfoniorkester eller om dette skal opløses og spredes til mange kanter.

Konflikt! Det er ingen anden konflikt, end at orkestermusikerne – som nu i over 20 aar trofast og pligtopfyldende har oparbejdet en sans for musik her i byen, som før var ukjendt – forlanger økonomiske vilkaar, som ialfald nogenlunde kan sam-menlignes med, hvad der bydes byens andre musikere. Den forbedring, som musi-kerne nu søger om, er ikke større, end at den er ubetinget nødvendig for at leve. Paa den anden side er det aldeles sikkert, at Nationaltheatret ikke kan skaffe en saavidt stor sum som den det her gjælder. Følgelig maa andre hjælpe til, og da kan der vel ikke være tvil om, at kommunen er den nærmeste. Konsekvenserne af en saadan be-vilgning vilde ikke være saa afskrækkende; vi lever jo nu i en overgangstid, før Hannevigs opera og et eventuelt by-orkester kommer istand – og i denne overgangs-tid er det nu det gjælder om at holde orkestret samlet.

For å illustrere kommunens ansvar for orkesteret, gjorde Halvorsen nøye rede for orkesterets mange og forskjellige typer konsertopptredener til beste for byens befolkning. Innlegget ble avsluttet i en bydende tone:

Hvis man tænker sig den tanke at undvære alt dette – og der er al grund til at gjen-nemtænke den nu! – tror jeg alle maa være enige om, at det maa ikke ske. Jeg tillader

på 7000 kroner, utgjør dette et gjennomsnitt på i overkant av 2850 kroner pr. musiker, en økning på ca. 75 %. Når Berckenhoff hevder at lønningene, «som i 1914 lå ... [på] omkring 1600 kroner pr. mann, ... fra da og til våren 1919 ... kun øket med ca. 25 pro-cent» (Berckenhoff:30), kan det skyldes at han ikke tok hensyn til at musikerne også mot-tok dyrtidstillegg, i sesongen 1918–19 på tilsammen 1000 kroner pr. musiker (*NTprot* 20/2 1919).

5.1 Dirigent for det Filharmoniske selskap 1919–20

mig at rette en indtrængende opfordring til kommunestyret om at redde orkestret fra opløsning; det vilde være ødelæggende for byens musikliv!

For Halvorsen var det maktpåliggende å holde orkesteret samlet ved teateret, i hvert fall inntil eventuelle nye institusjoner kunne ta over ansvaret. Den siste tida var det nemlig tatt flere initiativer som kunne innebære store omveltninger innen musikklivet i Kristiania, bl.a. «Den norske Opera av 1916», der den drivende kraften var *Dagbladets* musikkritiker, Reidar Mjøen (Svendsen:102–109, Næss:71 f.). Mjøens operaprojekt ble videreført av norsk-amerikaneren Christoffer Hannevig, en av flere skipsredere som hadde opplevd en eventyrlig økonomisk gevinst på grunn av de høye frakteprisene under 1.verdenskrig. Høsten 1917 kunngjorde skipsrederen at han straks etter fredsslutningen ville finansiere et nytt operabygg i Kristiania og samtidig – sammen med en del andre skipsredere – etablere et solid driftsfond. Planen måtte seinere oppgis da Hannevig fikk økonomiske problemer (M. Hurum:84 f. og 103, Kindem:105–113), men vinteren 1919 syntes operaen fortsatt å være «sikret for Landet», som det hadde stått å lese i flere aviser og tidsskrifter høsten 1917 (*Afp* 28/10, *Musbl* 14/11).

En annen musikkinteressert skipsreder, Anton Fredrik Klaveness, var valgt til formann i styret for Musikforeningen, og for ham var det naturlig å konsentrere innsatsen om å skaffe hovedstaden et frittstående konsertorkester. Gjennom et gavebrev til Musikforeningens representantskap donerte han 26. november 1918 ikke mindre en en halv million kroner til orkestersaken. Det var neppe tilfeldig at donasjonen ble offentliggjort bare et par uker etter fredsslutningen i 1.verdenskrig, for i brevet argumenterte Klaveness med mange store ord om musikkens betydning som «bindeledd mellem nasjonene», nå som «det sønderrevne må knyttes sammen – forståelsen økes – forsoningen fremelskes». Videre het det bl.a.:

I takk og erkjennelse burde vi skaffe oss et førsterangs symfoniorkester, som kunde virke under så gunstige forhold at dets prestasjoner raket op som bemerkelsesverdige i samtiden. Et selvstendig orkester i et eget konserthus kunde skape et fredet møtested for folk fra alle land. Vårt land har tjent mange penger under krigen. La oss gi litt tilbake til det store verdenssamfund. Vi har så meget mere grunn til en kulturinnsats som denne i betraktning av at de land som før har vært de ledende, og hvor musikken i særlig grad har blomstret, formodentlig i lange tider vil lide under krigens hårde følger. La oss derfor ikke skyte oss inn under den undskyldning, som tidligere ofte kunde være berettiget: «Kulturopgaver av denne art går over våre krefter, det får de store land klare, vårt land er jo så lite og fattig.» Nei, nu får sandelig vi legge ryggen noe mere til!

... Den samfundsutvikling vi nu går i møte, trykker saken enn sterkere for oss. Det må tilveiebringes sådanne forhold at ypperlige symfonikonserter til billige priser hyppig kan gis i et sådant hus at det store publikum kan ha anledning til å gå dit og

finne foredlende og opdragende adspredelse. Samfundets goder må også i denne henseende sosialiseres.

Til sakens løsning trenger man først og sist et fond – et stort fond. Fondet skal gi ryggstøt til drift av et frittstående, førsterangs symfoniorkester. Fondet er ennvidere nødvendig til sikring av et hensiktsmessig konsertlokale. Man trenger således et *stort* fond... Jeg tillater mig derfor å rette en ærbødig henstilling til det ærede representantskaps ordfører om gjennom Musikforeningen å iverksette en større innsamling... Hvis det ærede representantskap deler mitt syn på dette spørsmål og vil organisere en større innsamling, vil min hustru og jeg oprette et legat på 500 000 kroner og stille dette til innsamlingskomitéens disposisjon, efter at nærmere regler er fastsatt.

Tilslutt skal jeg tillate mig å bemerke at arbeidet med saken visstnok burde legges således an at tidligere donasjoner såvelsom bidrag der allerede gis til orkestermusikk, kunde ventes å komme saken til gode (Berckenhoff:27 f., Huldt-Nystrøm:96).

Som Klaveness var inne på her, var det allerede i krigsårene opprettet en del større legater som bl.a. skulle fremme orkestersaken (Berckenhoff:26), blant dem det tidligere nevnte Egebergs legat (→ s. 693). Klaveness var heller ikke den første som tok til orde for «et selvstendig konsertorkester uten hemmende teater-tjeneste» (Berckenhoff:25). Allerede i forbindelse med lønnskonflikten i 1912 hadde formannskapet i kommunen nedsatt en «musikk-kyndig» komité (av ikke-musikere) som i sin innstilling av 6. mai uttalte:

En helt tilfredsstillende ordning vilde man først ha, om der i Kristiania fantes et 1ste rangs orkester, ikke tilknyttet Nationalteatret, uten hvor det gjaldt dettes musikk-opførelser. Orkestrets eget arbeide ville da bli arbeide med symfonikonsserter, led-sagelse av våre egne og fremmede solister, opførelse av oratorier, kantater og lignende, foruten operaer og tildels operetter... Et hertil tilfredsstillende orkester måtte bli på en 50–60 mann... (Berckenhoff:41).

Samme høst tok også Christian Sinding bladet fra munnen idet han i et intervju slo til lyd for at hovedstadens orkester ikke skulle skusles bort i «Mellemakts-musikkens Bakevje», men fungere som byens symfoniorkester (*Afp* 28/11 1912 / Rugstad:108 / Vollestad 2005:170).^{*} Sinding, som her la seg nært opp til Svendsens gamle standpunkt (→ s. 115), fikk høsten 1913 følge av O.M. Sandvik, som i en artikkel i *Nordmands-Forbundet* hevdet at «vore orkesteropførelser bare [blir] saa som saa og altfor faa i tal», fordi «Johan Halvorsens energiske taktstok brukes mest til mellemaktsmusikk i Teatret» (8. hefte, okt. 1913). Halvorsen svarte som

* Sindings aversjon mot mellomaktsmusikk ble nærmere utdypet i den pressedebatten som fulgte høsten 1913 (→ s. 675), og kom enda klarere fram under en tilsvarende debatt i Bergen fire år seinere. Da påpekte han at «musikken i vore dage er blit en nødvendighet og derfor har sin berettigelse som selvstendig, og ikke bør som et plagsomt appendix i teatrets tjeneste eksistere ifølge en feilaktig indrømmelse overfor en feilaktig tradition». Videre beskrev han mellomaktsmusikken som «en æstetisk uhyrlighet, som koster teatret mange penge og bare tjener til at undergrave musikernes selvagtelse og publikums gode smak» (BT 25/9 1916 / Mosby:18 / Vollestad 2005:170).

regel ikke på personlig kritikk, men på direkte spørsmål i et intervju i forbindelse med hans 50-årsdag noen måneder etter, tok han bestemt avstand fra både Sandviks kritikk og ideen om en ny konsertinstitusjon:

Det er en absurditet at sige som jeg forleden saa det uttalt, at Nationaltheatrets orkestres opgave indskrænker sig til litt mellemaktsmusik. Foruten operaerne har vi git et par hundrede symfonikonserter. Naar man tænker paa alle vore egne symfonikonserter, musikforeningens koncerter og de aarlige 15 folkekonserter, som stadig vinder mere og mere terræn, forstaar man hvilken plads orkestret har utfyldt og vil komme til at utfylde i vort musikliv... Det mest nærliggende er at fæstne og utvikle det vi har. Der trænges ikke noget nyt, før det vi nu har er utnyttet. Vi har ikke for faa koncerter her i byen, snarere for mange.

Det første vi har at gjøre er at skaffe orkestret de manglende instrumenter, som basklarinet og kontrafagot. Og desuten litt rikere besætning av strykere.

Her i landet tænker man altid paa at rive ned og bygge nyt, før det gamle endnu er blit til noget, la os nu først ta os av det vi har (*Scenen* 1914:30).

Hadde Halvorsens konservative holdning sammenheng med at han selv hadde åpenbare fordeler av den bestående ordningen? Hvor gode Halvorsens vilkår faktisk var – eller i alle fall kunne framstå som for en utenforstående –, kom bl.a. fram i et avisinnlegg signert «I.S.L.» i *Tidens Tegn* 13. oktober 1913, da teaterstyret som tidligere nevnt hadde lagt ned veto mot å la andre dirigenter enn Halvorsen lede orkesteret ved solistkonserter (→ s. 685):

Kapelmester Halvorsen fylder og har fyldt sin plads ... fuldt ut, og jeg mener, at Halvorsen staar saa høit som musiker, at han burde være den første til at lette veien for de andre, der ikke har hat saa gode vilkaar som han selv. La os se litt paa hr. Halvorsens stilling. Han staar helt frit. Han kan opføre de operaer han selv vil, selvfølgelig tilpasset efter teatrets evne. Han kan opføre de symfonier han vil, han kan engagere solister til teaterkonserterne. Han kan til og med selv optræ som solist, hvis han ønsker det. Jeg tror hans stilling utadtil maa sies at være særlig god, og han har anledning som faa til at bruke sine evner som den gode kunstner han er. Derfor finder jeg, at han er for god til at han skulde stænge for andre. Og efter min mening er Halvorsen bare vokset i utøvelsen av sin kunst paa det, at han har hat litt motgang og tillike konkurranse i de forskjellige fremmede dirigenter som musikforeningen har engageret.

Var det bare frykt for konkurranse fra andre dirigenter som gjorde Halvorsen lunkent innstilt til tanken om orkesteret som en selvstendig institusjon? Med til bildet hører at han med sin jordnære personlighet sjelden eller aldri var den som umiddelbart lot seg rive med av store, ambisiøse planer. I samme intervju uttalte han seg således reservert ikke bare til de foreløpig luftige orkesterplanene, men også til tanker om å utvide operadriften ved Nationaltheatret i tråd med Bjørn Bjørnsons gamle plan om dobbeltscene (→ s. 465). Selv om Halvorsen ville fått mange interessante og givende arbeidsoppgaver med flere operaoppsetninger, var han realistisk nok til å innse det daværende Kristianias begrensninger:

Sangkræfter kan der nok skaffes, men neppe penge. Forholdene er ikke saa store. Vore operakræfter som duer er reist ut og blit vant til store gager. Der skal et stort budget til, og vi faar neppe saa let et teaterpalads til. Og desuden vil skuespillerne neppe flytte bort fra Nationaltheatret til en intim mindre scene. Jeg tror at general-nævneren for teatrets fremtidige trivsel ligger i et repertoire, som er noget for enhver smak, en broket blanding av genrene. Vi er ikke saa store her at vi kan ha det anderledes (*Scenen* 1914:27–29).

Det er en enorm kontrast mellom de store vyene i Klaveness' gavebrev og Halvorsens tro på en møysommelig og gradvis utbygging av musikklivet. Med så diametralt forskjellige syn kunne det naturligvis aldri komme til å bli noe godt samarbeid dem imellom. Det er derfor alt annet enn overraskende at Klaveness be-
hendig unnlot å kontakte Halvorsen da han etter sitt gavebrev vinteren 1918–19 ledet «en komité bestående av dr. *Nils Roede*, pianofabrikant *Anders Backer-Grøndahl*, assessor *Edv. Hambro*, direktør *H. Nobel Roede* og bankier *Victor Plathe*» (Berckenhoff:29), som fikk i oppdrag av Musikforeningen å arbeide videre med orkesterplanene. I stedet henvendte Klaveness seg til den finske dirigenten Georg Schnéevoigt, som siden høsten 1916 hadde vært dirigent for Stockholms Konsertförenings symfoniorkester (→ s. 689). Med dette orkesteret besøkte Schnéevoigt første gang Kristiania i januar 1917, og vinteren 1918 var han gjestedirigent ved to av Musikforeningens konserter (Qvamme 2000:234). Den temperamentsfulle finnen ble svært populær hos publikum og i foreningens styre, noe som fikk den faste dirigenten Karl Nissen til å trekke seg i protest sommeren 1918 (Huldt-Nystrøm:91 f.). I hans sted ble Schnéevoigt og den polske dirigenten Ignaz Neumark engasjert til å lede Musikforeningens konserter 1918–19. Dermed var Klaveness og de andre i Musikforeningens orkesterkomité allerede inne i et intimt samarbeid med Schnéevoigt da de vinteren 1919 skulle utrede orkester-spørsmålet.

Som Mathieu Berckenhoff har lagt vekt på i sin historikk til Filharmoniens 10-årsjubileum i 1929, var Klaveness-komiteen i utgangspunktet «innstillet på en rolig utvikling av tingenes gang ... gjennom musikforeningens organisasjon» (Berckenhoff:30), i hvert fall offisielt. Bruddet i musikernes lønnsforhandlinger etter formannskapetets altfor knappe bevilgning 18. februar 1919 medførte imidlertid at taktikken og tempoet ble lagt radikalt om. Siden de tidligere lønnskonfliktene til sjuende og sist hadde endt med at orkestermusikerne måtte ta til takke med det teateret hadde å by dem, forstod komiteen at den kunne vinne musikerne for sin sak om den var i stand til å tilby dem «den grunnlønn de har forlangt av teatret» (Berckenhoff:43). I samarbeid med Schnéevoigt og orkesterets kontrabassist Adolf Berg, som var formann i Norsk Musikerforbund og dermed satt sentralt som musikernes representant i lønnskonflikten, ble en del penge-

sterke «musikkinteresserte» innkalt til et møte på skipsreder Klaveness' kontor allerede 22. februar. «Møtets deltagere blev enig om å søke den opståtte situasjon løst ved snarest mulig å forsøke opprettet et fast symfoniorkester for Kristiania med Nationalteatrets kommuneunderstøttede orkester som grunnstamme,» og «hver av møtets fjorten deltagere tegnet en maksimumsgaranti for et år stor kr. 2500» (Berckenhoff:31 f.). Det ble også nedsatt et arbeidsutvalg som i tillegg til Klaveness, Nils Roede og Halfdan Nobel Roede bestod av overingeniør Sigv. Heber, generalagent Carl S. Dysthe samt advokat Nils Onsager, som tiltrådte litt seinere (*Afp* 7/3 1919). Arbeidsutvalget trådte «i forbindelse med Nationalteatrets styre for å undersøke mulighetene for at teatret bibeholdt orkestret og hvordan det i annet fall ville stille sig til det vordende Filharmoniske Selskaps overtagelse av orkestret» (Berckenhoff:31). Teaterstyret besluttet i møte 27. februar «at tilskrive Skipsreder Klavenæs at teatret er villigt til at træde i forhandling med en event. filharmonisk forening for om muligt at finde en ordning som tilfredsstiller byens musikliv, teatret og orkesterets medlemmer» (*NTprot.*).

Arbeidsutvalget for det filharmoniske orkesteret gikk straks i gang med å skaffe penger til sitt ambisiøse foretak. Den 19. mars søkte det bystyret om et årlig bidrag på hele 150 000 kroner, over tre ganger så mye som Nationalteatrets orkester omsider hadde fått innvilget i kommunal støtte i sin siste sesong. Samtidig gikk det ut en innbydelse til «aksjetegning», som i realiteten innebar en garantiforpliktelse i tilfelle underskudd, da aksjonærene i stedet for å bli stilt «i utsikt et større eller mindre utbytte» måtte «forplikte seg til å betale det femdobbelte av aksjens pålydende verdi årlig i tre år!» (Huldt-Nystrøm:100). Av en eller annen grunn ble innbydelsen ikke offentliggjort, bare distribuert «underhånden til en lang rekke musikkinteresserte» (Berckenhoff:36). For en utenforstående kan det virke som om utvalgets medlemmer bevisst arbeidet for at det nye selskapets aksjonærer i størst mulig grad skulle bestå av deres egne bekjente og meningsfeller. Dermed slapp de også en allmenn debatt om sine disposisjoner. Innbydelsen åpnet med å benytte de samme argumenter mot bindingen til teateret som Halvorsen ved tidligere anledninger hadde tatt avstand fra:

Det er almindelig bekjendt at vort musikliv har været henvist til et orkester, som har gjort tjeneste i vort Nationalteater og her væsentlig har utført mellemaktsmusik. Dette har for orkestrets medlemmer været en opsplitende, uinteressant tjeneste under trange økonomiske forhold, som specielt under den i de senere aar herskende dyrtid er blit uholdbare (Berckenhoff:37).

Innbydelsen tok deretter for seg musikernes elendige økonomiske kår, og her var den helt på linje med Halvorsen:

Av orkestrets medlemmer har omtrent samtlige – 39 mand – nu opsagt sine pladse ved Nationalteatret og forlangt et lønsmaal som betingelse for at vedbli i de nuværende forhold. Dette lønsmaal repræsenterer ikke mer end hvad orkestrets medlemmer som familieforsørgere trænger som tillæg for at kunde leve, men det beløb, som dette lønstillæg andrer til, utgjør dog samlet en saavidt stor sum, at Nationaltheatrets styre ikke har kunnet imøtekomme det fremsatte krav, og Kristiania kommune har heller ikke fundet at kunne øke sit bidrag i fornøden utstrækning... Vi føler taknemmelighet overfor vort orkester og forpligtelse til – av hensyn til vort musikliv i det hele – at holde orkestret oppe og skaffe dets medlemmer levedygtige vilkaar (Berckenhoff:37).

Komiteen argumenterte sterkt med den moralske forpliktelsen overfor musikerne, men deres leder gjennom 20 år var overhodet ikke nevnt i innbydelsen. Tvert imot ble det framhevet at det var Schnéevoigt som stod for planleggingen og også var utsett til å bli det nye orkesterets hoveddirigent:

I samraad med Stokholms Konsertförenings dirigent, Georg Schnéevoigt, har man opsat et budget for et orkester paa 50 mand... Man har formaaet hr. Schnéevoigt til at stille sin rike erfaring til raadighet under vort arbeide med at organisere orkestret og planlægge første aars drift (Berckenhoff:37 f.).

Schnéevoigts fullstendig dominerende rolle ved organiseringen av det Filharmoniske selskap understrekes også i Berckenhoffs historikk:

Til all lykke hadde man i alt det virvar som pleier å gå forut for skapningen av en sak av slike dimensjoner, en hjelper, uten hvis bistand det hele arbeide kanskje skulde vært omsonst, nemlig professor *Georg Schnéevoigt*. – Schnéevoigt hadde organisert et par symfoniorkesterforetagender før, blandt annet i Riga og Stockholm, og visste til fullkommenhet hvordan tingene skulde gripes an. Hans ypperlige organisatoriske begavelse, den selvfølgelige myndighet som efter hans forskjellige konsertbesøk i Norges hovedstad stod av hele hans personlighet, og ikke minst hans glimrende evne til å få andre med på den sak som han selv var opfyldt av, dertil hans ekte finske energi som ikke kjente, i hvert fall ikke vilde vite av, noen som helst hindring på veien til målet – alt dette tilsammen var kan hende det største aktivum de hadde å regne med, de menn som hadde satt sig fore å skape det Filharmoniske Selskap (Berckenhoff:33).

Var Halvorsen overhodet i tankene til stifterne av det Filharmoniske selskap? I arbeidskomiteens innbydelse nevnes ingen andre dirigenter enn Schnéevoigt, som ville «paata sig at dirigere et visst antal konserter saaledes som hittil i Musikforeningen». Det ble imidlertid føyd til at man for øvrig ville «henvende sig til norske og utenlandske dirigenter for ledelse av de øvrige konserter» (Berckenhoff:37 f.), og Halvorsen var kanskje tiltenkt en rolle som gjestedirigent nå og da? Med til bildet hører også at Halvorsen i motsetning til de fleste musikerne hadde sluttet kontrakt med Nationalteatret også for kommende sesong. Hele våren 1919 pågikk det nemlig forhandlinger med sikte på å få i stand et samarbeid mellom teateret og det nye selskapet, og i Schnéevoigts oppsatte budsjett var det

kalkulert med at orkesteret skulle leies bort til Nationaltheatret for 40 000 kroner årlig. Det ble åpenbart regnet med at Halvorsen i tillegg til noen av de «øvrige konserter» fortsatt skulle dirigere enkelte operaer og stykker med mer omfattende scenemusikk i teateret, mens hovedansvaret for de prestisjefylte symfonikonserterne ble overtatt av Schnéevoigt. I innbydelsen til aksjetegning het det i alle fall videre: «Hvor stort behov Nationalteatret vil ha for at leie orkestret, vil bero paa det antal operaaftener som det i fremtiden vil opsætte. Teatrets forhold til orkestret vil senere bli ordnet i samraad med Nationalteatrets styre» (Berckenhoff:38).

Halvorsen levde naturligvis ikke i lykkelig uvitenhet om at det ikke var han, men Schnéevoigt som var bedt om å organisere Kristianias «nye» orkester. Da en avis ville vite hans syn på utviklingen i orkestersaken, svarte han likevel diplomatisk «at det naturligvis vil ha sine store fordele, hvis orkestret blir knyttet til det Filharmoniske selskap», da dette ville gi musikerne «anledning til at ofre sig helt for de rette opgaver». Selv om han påpekte det betenkelige og historieløse i å «se bort fra at orkestret har vært 20 år ved Nationaltheatret og hører til der», gjentok han sitt standpunkt fra februar: «Hovedsaken er dog, at orkestret ikke blir splittet» (UMU mars / april). At Halvorsen lot være å kritisere Klaveness og Schnéevoigt offentlig, betyr ikke at han stilte seg likegyldig overfor sin finske konkurrent. Noen år tidligere var også hans gamle venn i Helsingfors, dirigenten Robert Kajanus, blitt forsøkt utmanøvrert av sin tidligere solocellist Schnéevoigt, som hadde samlet sammen utenlandske musikere til et konkurrerende symfoniorkester som han selv dirigerte (Ringbom:37–43). Det var midt oppe i denne konflikten at Halvorsen opptrådte som gjestedirigent for Kajanus' orkester vinteren 1913 (→ s. 688). Han og datteren Aase var innkvartert privat hjemme hos Kajanus i flere dager, og det kan neppe ha falt mange godord om Schnéevoigt fra vertskapets side. Nå var det Halvorsens tur til å bli skjøvet til side av Schnéevoigt, og da han en gang på vårparten 1919 besøkte København for å ta del i forberedelsene til den store nordiske musikkfesten i juni samme år, skrev han i et udatert brev til Aase:

Jeg hørte av [Ignaz] Neumark at Schneevoigt skulde ha' *bedt* om at få lede konserterne deroppe [i Kristiania]. Han har på teften at det norske publikum er taknemligt at arbeide for sålänge sensationen er der. Længer end sensationen holder, blir vel heller ikke han der. Sådan er det gået i Helsingfors og sådan blir det vel i Stokh. og Xnia. Imidlertid er jo ikke saken dermed avgjort. Der er jo forslag om at orkestret skal bli i teatret og så har jeg mine konserter der som ellers. Skulde orkestret slutte ved teatret kommer måske Teatret til at leie ork. til operaforestillinger. I alle mulige tilfælder er jeg engageret for næste saison og kan om jeg vil vel også gjøre regning på pension, for så at flytte på landet å gi fanden i hele greien. – Her nede i Kjøbenhavn er kampen for tilværelsen stram. Høeberg f.ex., 1ste kongelige kapelmester, har 5000

i gage. Nei, at gjæste her kan være udmærket, men bo og virke her til stadighed – newer!

... Stakkels Neumark. Han venter på engagements tilbud fra det philharmoniske. –Tænke Dig til at Schneevoigt har 18000 kr. i gage i Stokholm. Han skal naturligvis ha' 20000 i Xnia. Ja, det er gutten sin som forstår at «lage» det.

Som privatperson hadde Halvorsen lite til overs for Schnéevoigt, hans høye honorarer og den stjernedyrkelsen han omgav seg med. Også som dirigenter representerte de to rivalene åpenbart svært ulike tradisjoner. Schnéevoigt, visstnok «en grovkornet mann» som «bannet forferdelig på prøvene» (Qvamme 2000:259), representerte ifølge Filharmoniens historieskriver, Hampus Huldt-Nystrøm, «en dirigenttype som elsket de store klangutfoldelser der partituret innbød til det» (Huldt-Nystrøm:107). Dette reflekteres også i en del konsertkritikker. I forbindelse med det nye orkesterets åpningskonsert oppfordret Reidar Mjøen således Schnéevoigt til «at tøile sit kjente og prektige temperament en liten smule», da det jo var «nok av svære fortsteder i Sindings Symfoni i d-moll, hvor dirigenten kunde rase ut» (*DbI* 29/9 1919 / Huldt-Nystrøm:107). Til sammenlikning var Halvorsens framtrede som dirigent allerede i 1899 blitt berømmet for «dens Præg af sluttet Harmoni og rolig Elegance» (*VG* 20/3, → s. 474). På hans 50-årsdag 15. mars 1914 stod det likeens å lese i *Bergens Tidende*:

Kapelmester Halvorsen er en av de mest kjendte skikkelser i Kristiania. Den tykfaldne mand med det karakteristiske hode, det rolige, tunge, næsten ubevægelige ansigt er kjendt av alle. Som dirigent hører han ogsaa til den mindre bevægelige type – han har ikke nogen «uttrykksfuld ryg», men de resultater han ved sit solide arbeid, ved sin grundige indsigt og sin fine forstaaelse har naad, viser bedst, hvilken fortræffelig orkesterleder han er. Han er da ogsaa i særlig grad avholdt av sine musikere.

Med sitt sindige kroppsspråk framstod Halvorsen som lite preget «det moderne nervemenneskes følsomhet», som Hjalmar Borgstrøm uttrykte det i sin *Lohengrin*-kritikk åtte år før (→ s. 667). Dermed skilte han seg markant fra både Schnéevoigt og den andre dirigenten i Musikforeningen, Ignaz Neumark, som i enda større grad synes å ha representert det Huldt-Nystrøm har beskrevet som «den noe for livlig gestikulerende dirigenttypen» (Huldt-Nystrøm:152). Halvorsens store dirigent-ideal var Arthur Nikisch (→ s. 135 f.), som ved sine Kristiania-besøk i 1920 og 1921 framtrådte med «verdig ro og måtehold», helt uten de «store fagter», og ble framholdt som Schnéevoigts rake motsetning (Huldt-Nystrøm:120 f.). Riktignok var heller ikke Halvorsen «rædd for at slippe blikblæserne og slaginstrumenterne løs», og han storkoste seg «naar han stod foran symfoniorkestret og rigtig kunde 'fraadse' i orkestrale farver og tonemasser», som Trygve Torjussen i 1921 uttrykte det i *Norges Musikhistorie* (Sandvik og Schjelderup:193). I den forbindelsen kan vi minne om hans store forkjærlighet for Tsjai-

kovskijs 1812-ouverture (→ s. 310), men selv ikke i musikk av et slikt kaliber var Halvorsen den som tydde til store geberder for å få fram det riktige musikalske uttrykket, snarere tvert imot. I sin nekrolog over Halvorsen skrev Sigurd Magnussøn:

Det var så velgjørende å følge ham som dirigent. Akkurat som hos Johan Svendsen, var alt effektjageri med overdrevne dirigentattityder bannlyst i hans plastiske, klare dirigentform. Han var en suveren musiker. En kunstner som ikke gikk på akkord! Også var han så tvers igjennom norsk!

Jeg minnes hans fremførelse av «1812»-ouverturen ved Oslo Musikerforenings jubileumskonserter i Nasjonalteatret.* Konsertkabinettet på scenen var utvidet og overfylt av musikere, og nede i orkestret var det samlet alt som kunde mønstres av messinginstrumenter, i det hele over 120 musikere!

Taket løftet sig formelig under finalens kolossale klimaks! Mange dirigenter vilde sikkert danset krigsdans med drabelige taktslag under denne ekstase av musikk. Men Johan Halvorsen vendte sig bare halvt mot messinggruppen nede i orkestret, og øinene lyste av glede, mens han ledet de veldige tonekaskader, så enkelt, sikkert og med mektig virkning (TT⁹/12 1935).

Allerede som ung, lovende solofiolinist hadde Halvorsen tatt markant avstand fra billig publikumsfrieri (→ s. 124 og 192). Som dirigent synes han likeens å ha konsentrert seg om det vesentlige under konsertframførelsene: ledelsen av musikerne i orkesteret. Det er derfor ikke unaturlig at Schnéevoigts og Neumarks mer spektakulære podieframferd hadde mer umiddelbar appell blant lytterne / tilskuerne. I den forbindelsen kan det være verdt å minne om at norsk kulturliv rundt slutten av 1. verdenskrig opplevde en stor publikumstilvekst fra mer eller mindre «nye» befolkningslag: Som Ingeborg Kindem noe tendensiøst har uttrykt det, «var landets næringsliv inne i en heksegryte med en sanseløs jobbing, hektisk gründervirksomhet, en sverm av aksjemeglere og tilfredse børsbaroner med tykt gullkjede på magen» (Kindem:105). Hans Wiers-Jenssen har likeens påpekt hvordan «det indstrømmende guld skapte et nyt teaterpublikum, som fylde balkon, parket og 'ørsjesterplads', et publikum, der i kraft av sin nyvundne sociale position var forpligtet til at sogne til og vise sig i Nationalteatret, likegyldig hvad og hvorledes der spilledes» (Wiers-Jenssen:337). Var parvenyene i større grad enn de tradisjonelle publikummerne tilbøyelige til å la seg blende av en karismatisk, ivrig gestikulerende dirigent med sans for musikkens dramatiske kontraster? Noe svar på et slikt spørsmål kan neppe belegges statistisk, men vi kan i alle fall konstatere at det

* Som dirigent for 120–150 musikere i Kristiania Musikerforening framførte Halvorsen «1812-ouverturen» 26/1 1913, 23/1 1916 og 10/2 1918. Ved den omtalte jubileumskonserthen, som gikk av stabelen 15/11 1914 og ble gjentatt 22/11, stod den derimot ikke på programmet, men Tsjajkovskij var representert med sin 6. symfoni. Det var likevel ingen mangel på klangutfoldelse, for i Webers «Jubelouverture» var orkesteret ifølge programheftet utvidet til «140 Musikere» (→ kronologisk oversikt, foto i Vollsnes 1999:370 f.).

var en representant fra den «nyrike» rederstanden som omfavnet Schnéevoigt ved dannelsen av det Filharmoniske selskap. Blant mange fagmusikerne og en del mer erfarne konsertgjengere var tonen en annen. Borgstrøm gav følgende sammenlikning av dirigentene Schnéevoigt og Halvorsen i *Aftenposten* 10. mai 1919:

Schnéevoigt er den brillerende virtuos; men Halvorsen er den videreskuende musiker. Enhver musikkyndig maa forstaa, at det svenske orkester, vi nylig hørte, ikke paa langt nær er saa fint kunstnerisk afstemt, som vort Nationaltheater-orkester er det. Den ydre glans gjør nemlig ikke udslaget.

Bakgrunnen for Borgstrøms innlegg var at Schnéevoigts arbeid ikke lenger foregikk i kulissene. Den 3. mai utbasunerte han nemlig i *Morgenbladet* at han var «villig til at lede vort byorkester». Tidspunktet for «lekkasjen» var alt annet enn tilfeldig, for på samme tid blendet den populære Schnéevoigt et takknemlig Kristiania-publikum med sitt tredje gjestespill med Stockholms Konsertförenings symfoniorkester. En annen faktor var at byens formannskap fire dager seinere, den 7. mai, skulle avgi innstilling i spørsmålet om kommunal støtte til det nye orkesteret. De kommunale politikerne hadde lenge holdt fast ved at det ikke kunne bevilges mer enn 50 000 kroner årlig, men etter et intenst påtrykk fra arbeidsutvalget for det Filharmoniske selskap endte møtet med at det likevel ble gitt klar-signal til et bidrag på 100 000 kroner i orkesterets første driftsår (Berckenhoff:40).

Bekjentgjøringen av orkesterselskapets dirigentplaner satte i gang en lengre pressedebatt, der en rekke norske komponister uttalte seg til fordel for Halvorsen. «Skal der foretages en upartisk mandjevning mellem de to, vil prisen ubetinget tilfalde Halvorsen» (*Afp* 10/5), konkluderte Borgstrøm, men det er høyst diskutabelt om han var i stand til å gi en helt «upartisk mandjevning». Han hadde jo stor egeninteresse av at Halvorsen, den fremste interpret av hans orkesterverk, fortsatt var å finne som dirigent for hovedstadens orkester. Men også av andre ble det ansett som «unødig at foreta nogen mandjevning», da de anså Halvorsen som «den eneste, som er fuldt fortrolig med aanden i Sindings, Borgstrøms, Schjelderups og andre nyere norske tonekunstneres store symfoniske verker» (*Mbl* 15/5). Mens Halvorsen gjennom alle år jevnlig var blitt kritisert for å framføre for lite norsk musikk (→ s. 686 f.), ble han nå framholdt som garantist for en fortsatt stor andel av norsk musikk ved byens orkesterkonserter, også av tidligere rivaler og kritikere. Iver Holter var bestyrtet over den forestående oppløsningen av den tradisjonsrike Musikforeningen og fryktet at det Filharmoniske selskap skulle bli «en enevældig musikbøig» (*Afp* 12/7). Den nå 81 år gamle Otto Winter-Hjelm fant det støtende «at man ved udenlandske styrer og tilsidesættelse af norske musikere tror at befordre 'norsk' musikliv», og unnslo seg ikke for å

trekke en parallell til «den Bergenske musikfest og det hollandske orkester» (*Afp* 29/7). En usignert artikkel i *Morgenbladet* 15.mai gikk meget langt i å spille på nasjonale strenger:

Skal vi da til alle tider vise os saa aandsfattige og uselvstendige, at vi nu igjen skal søke hjælp fra utlandet? ... Det gjælder her intet spørgsmål om person, men et nationalt princip av stor betydning, ikke bare for nutiden, men kanske endnu mere for fremtiden, fordi vi aldrig lærer at gaa eller springe i samme række som andre nationer, før vi har lært at staa paa vore egne ben. Schnéevoigt er en i alle maater høit begavet og indtagende kunstner, som vilde være en pryd som leder av et hvilket som helst orkester. Alle norske musikvenner vil sikkert uten undtagelse gjøre honnør for en saa udmerket, ja glimrende dirigent. Men dette alene kan ikke være avgjørende. Om det saa var den forgudede Nikisch, ja selve orkesterkongen Toscanini, burde svaret bli et og det samme: «Vor bedste og hjerteligste tak, men vi vil forsøke at greie os selv.»

Ved utnevnelser av ledere, både i musikklivet og ellers i samfunnet, må det nødvendigvis oppstå konflikter. Det var jo i høyeste grad tilfellet også i 1899, da Halvorsen gikk seirende ut av dirigentstriden. Men den gangen ble spørsmålet avgjort etter uttalelse fra en sakkyndig musikerkomité, som dessuten så det som en selvfølge at Nationaltheatrets nye kapellmester skulle være norsk (→ s. 471). Nå var situasjonen en annen: Initiativet var kommet fra musikkinteresserte og pengesterke skipsredere, advokater, grosserere, direktører etc., som i stedet for å søke råd hos hjemlige aktører hadde latt seg blende av en fargerik gjestedirigent og gått i kompaniskap med ham. Thorvald Lammers anså det som en «uhyrlighet» at Halvorsen i den forbindelsen var «skubbet tilside» og stilte et betimelig spørsmål i *Nationen*: «Med hvilket mandat optræer de herrer som har henvendt sig til hr. Schnéevoigt? Orkestret faar av Kristiania by 100 000 kroner aarlig; det er byens orkester; men har nogen bemyndiget disse herrer til at optræ paa byens vegne?» (*H*:426) Også den i høyeste grad internasjonalt orienterte Gerhard Schjelderup var syrlig i sin kritikk av selskapets hemmelighetskremmeri, tilside-setting av Halvorsen og vegring mot å konsultere lokale musikk-kyndige:

Da Schnéevoigt har uttalt sig, som om der var utsikt til at han kom til at lede det hele foretagende, maa jeg jo anta at Halvorsen som komiteen selvfølgelig i første rekke maa ha henvendt sig til, av en eller anden grund ikke har villet paata sig det vanskelige hverv...

At komiteen skulde ha forbigaaet Halvorsen som jo her var selvskreven til at organisere byorkestret, for at henvende sig til finnen Schnéevoigt er jo helt utænkelig. Halvorsen har jo mer end nogen anden i mange aars utrættelige arbeide bidraget til at hæve vort musikliv op paa et høiere nivaa. Han er, som vi alle vet, en fortrinlig dirigent og staar stadig paa høiden av sin kunst.

Det vilde vistnok i høi grad interessere almenheten at høre nærmere om, hvad der er foregaaet i denne sak.

Kan og vil ikke Halvorsen er Schnéevoigt utvilsomt en av de kandidater som i første linje bør komme i betragtning. Men hvem skal i det hele tat utnævne de to

dirigenter som trænges? Arbeidskomiteen eller «det filharmoniske selskap»? Skal de sakkyndige ikke ha nogen indflydelse paa disse saa viktige avgjørelser, skal orkestrets kunstnere blot være det nye selskaps lønnede arbeidere, uten rettigheter og ansvar, kort sagt hvorledes tænker komiteen at ordne hele orkestersaken?

... Vi maa vogte os for en musiktrust som helt behersker orkesterforholdene og vil kunne komme til at gi vort musikliv en ensidig retning. Det vilde være alt andet end heldig, om et par musikbegeistrede amatører blev absolute eneherskere over vort hele musikliv.

Der bør sikres vore komponister og andre tonekunstnere en legitim indflydelse (*Afp* 13/5).

Prinsipielt er det nærliggende å si seg enig i Schjelderups og Lammers' synspunkter, men hva ville ha skjedd med orkestersaken om musikklivets aktører hadde nøyd seg med å vente på mandater og bemyndigelser fra kommunens side? Den samme kommunens alt for lave bevilgning var utvilsomt den utløsende årsaken til orkesterkonflikten, og det nye filharmoniske selskapet argumenterte med at Kristiania ville stått uten eget orkester om det ikke var blitt handlet så raskt og effektivt vinteren 1919. Av den eldre garde blant norske musikere var det bare Christian Sinding som støttet dette synet, men han uttalte seg ikke offentlig før 25. juni, da den egentlige kapellmesterdebatten for lengst var over:

Fra sagkyndig hold er der med forargelse spurgt, med hvilken ret stifterne af det filharmoniske selskab «greb ind» – jo – det gjorde de, med den ret, de sagkyndige har forsømt at benytte sig af efter Johan Svendsens tid. Og som de fremdeles forsømte at benytte sig af nu, da orkestret stod under opløsningens tegn... Med al respekt for vore musikalske ledere maa det erkjendes, at vi har manglet den samlende og drivende kraft, som trængtes for at faa denne sag gennemført. Ellers vilde denne strid forlængst være udkjæmpet og et moderne orkester i fuld virksomhed. Det er min overbevisning, at det filharmoniske selskab har fundet den rette mand, da dette valgte hr. Schnéevoigt (*Afp* 25/6).

Sindings polemikk hadde klar adresse til Halvorsen, som tidligere hadde uttalt seg meget forbeholdent til tanken om et frittstående orkester (→ s. 704). Når det Filharmoniske selskap nettopp trengte en varm tilhenger av og engasjert pådriver i orkesterets løsrivelsesprosess fra teateret, var det ikke så underlig at det i stedet valgte å engasjere Schnéevoigt, som til tross for sin fortid som cellist må kunne betegnes som en representant for en i norsk sammenheng ny dirigenttype, «den profesjonelle og spesialiserte kapellmester» (Vollsnes 1999:157). Riktignok hadde Halvorsen over 25 års erfaring som kapellmester, men arbeidsoppgavene var meget allsidige og omfattet langt mer enn å lede orkesterkonserter. I tillegg kom at han virket som fiolinist og komponist ved siden av, begge deler på høyt nivå. En så allsidig kunstnernatur passet øyensynlig dårlig inn i det nye selskapets ønske om å knytte til seg en moderne, spesialisert orkesterdirigent i verdens-

klasse. At dets ledelse mente Schnéevoigt kunne fylle dette ønsket, går klart fram av et seinere avisinnlegg fra Klaveness:

At han [Halvorsen] ikke blev ansat som orkestrets førstedirigent og kunstneriske leder har jo sin specielle og i dagen liggende forklaring. Professor Schnéevoigt – som hadde været knyttet til Kristianas musikliv som gjestedirigent i Musikforeningen i et par sæsoner – grep paa det kritiske punkt meget energisk og interessert ind. Han stillet sig saaledes uten nogetsomhelst forbehold til disposition for sakens planlæg-gelse og gennemførelse. Herfor burde professor Schnéevoigt ha gjort sig fortjent til tak og anerkjendelse. Man kan mene hvad man vil om manden, han er dog uomtvistelig en av tidens mest fremragende orkesterledere. En kapelmester som holder verdensmaal. Og meningen var jo at skape noget bedre, og noget som laa paa et høiere plan end det vi hittil hadde hat (*TT* 11/9 1920).

Var det virkelig en «redningsdåd» for orkesteret som ble gjennomført vinteren 1919? Kan vi uten videre godta Nobel Roedes framstilling av saken, at «medlemmer av *Halvorsens eget orkester* ... vaaren 1919 henvendte ... sig til Schnéevoigt», og at det var han som «ved sin energiske indgriben reddede ... Byorkestret for vor hovedstad» (*H*:451)? Ville det ikke være like nærliggende å hevde at Schnéevoigt og det nye selskapet utnyttet situasjonen? Av direkte erfaring fra Helsingfors visste Schnéevoigt godt hvilket møysommelig arbeid det var å bygge opp et helt nytt orkester med forskjellige utenlandske musikere fra bunnen av (*Ringbom*:39). Som Henrich Thomsen i mai 1919 påpekte i et avisinnlegg til støtte for Halvorsen, kan «ingen samling av musikere, de være noksaa dygtige, ... danne noget godt orkester, uten at de blir sammenspillet, sammensveiset og ledet av en overlegen musikalsk kraft» (*Mbl*). Fra sine engasjementer i Musikforeningen kjente Schnéevoigt Nationaltheatrets orkester som et godt og ferdig «sammenspillet» og «sammensveiset» ensemble. Nå var det plutselig utsikter til å overta dette! Det gjaldt bare å slå til med et tilbud musikerne ikke kunne si nei til. Ved tidligere konflikter hadde de gjennom harde forhandlinger kommet fram til kompromisser med Nationaltheatret, som for å kunne innfri orkesterets lønnskrav var avhengig av et kommunalt bidrag på 64 000 kroner årlig, men etter formannskapsmøtet 18. februar måtte nøye seg med 48 200 kroner. Ettersom det Filharmoniske selskap klarte å oppnå en kommunal støtte på 100 000 kroner, er det ikke usannsynlig at kommunen etter en tilsvarende argumentasjon fra teaterets side ville ha bevilget de knappe 16 000 kronene som skulle til for å kunne beholde orkesteret. Teateret hadde flere sterke støttespillere, framfor alle Kristianas arbeiderpartiordfører Carl Jeppesen, som både under debatten i formannskapet 7. mai og i flere avisinnlegg utover sommeren gikk sterkt inn for at byen i påvente av et eget konserthus burde opprettholde ordningen med at byens orkester var tilknyttet Nationaltheatret (*UMU* bl.a. 18/6, *Berckenhoff*:40). For

Schnéevoigt og det nye, hurtigarbeidende selskapet gjaldt det derfor å komme eventuelle framstøt fra teateret i forkjøpet, og denne strategien lyktes fullt ut. Musikerne ble straks forespeilet engasjement på de økonomiske vilkårene de selv hadde satt fram, og Nationaltheatret ble redusert til en passiv tilskuer som ikke så noen annen utveg enn å meddele dem skriftlig at «man ikke kan gjøre seg håp om å kunne få samle de nødvendige midler til å opfylle orkestrets fremsatte lønnskrav». For å unngå at orkesteret ble spredt for alle vinder, kunne et heller tafatt teaterstyre ikke gjøre annet enn å anbefale musikerne «å avvente Filharmoniske Selskaps dannelse forinnen de binder seg på annen kant» (Berckenhoff:44). Å tolke dette som at musikerne dolket Halvorsen i ryggen, faller på sin egen urimelighet. De elsket tvert imot å spille under hans taktstokk og støttet ham under pressedebatter som den omkring gjestedirigenter 1913 (→ s. 685 f.). Reidar Mjøen, som ved siden av sin kritikervirksomhet i *Dagbladet* redigerte *Norsk Musikerblad* i perioden 1913–17, og dermed skulle være godt informert om musikerens holdninger, gav seinere klart uttrykk for dette:

Vaare musikere spiller gjerne under denne vaar første norske dirigents taktstokk. «Gjerne» er forresten et altfor mildt uttrykk i denne forbindelse. De forguder ham vistnok... Vaare musikere kan være uenige om mangt og meget her i verden. De utkjemper iblandt ... indrepolitiske stridigheter i sin organisation saa heftige, at de er som hund og katt mot hinannen. Paa et enkelt punkt raader der en rørende skjønn enighet mellem dem og har alltid gjort det. Og dette punkt er Johan Halvorsen (*Dbl* 28/4 1923).

At musikerne til tross for sin store respekt for Halvorsen valgte å arbeide for å få i stand et nytt orkester, skyldes åpenbart at de etter mange års lønnskonflikter næret en dyp mistillit til Nationaltheatret som arbeidsgiver. Ved å gå over til det nye Filharmoniske selskap fikk de ikke bare et mer anstendig utkomme, men også mer interessante arbeidsoppgaver. For teateret var symfonikonsertene og operaforestillingene tross alt bare en bigeskjeft som attpåtil ble uglesett av toneangivende krefter i teatermiljøet. Og nærmest som avlat for å få gi konserter måtte musikerne tilbringe kveld etter kveld i en trang orkestergrav for å spille mellomaktsmusikk for et ofte utakknemlig teaterpublikum. Dagene gikk i stor grad med til teaterprøver som kunne medføre mye uvirksom ventetid, ikke minst for dem som skulle medvirke i musikkutøvelse på eller bak scenen. I sitt arbeid som teaterkapellmester tok også Halvorsen del i den slags frustrasjoner, og noen år seinere, 12. april 1923, skrev han i et brev til sin tidligere elev Johan Ludvig Mowinckel jr., som da var kapellmester ved Den Nationale Scene i Bergen:

Angående orkesterets forhold til skuespil og teater så er det min erfaring at rivninger omtrent er uundgåelige. Det ligger ofte deri at musikerne ofte synes det er under deres værdighet at f.ex. spille en sagte vals bak scenen og vente timevis på at få

5.1 Dirigent for det Filharmoniske selskap 1919–20

komme til. De blir da let utålmodige – synes musiken som kunst betraktet er altfor god til at være rekvisit til et skuespil... Forresten summa summarum. Fred og ro blir det aldrig ved kunstanstalter og det bør det vist heller ikke bli.

Våren 1919 så det lenge ut til at Halvorsen kom å bli sittende igjen som kong Johan uten land ved et teater uten annet «orkester» enn fem musikere som ikke ville følge sine kolleger over i Filharmonien. Av Nationaltheatrets styreprotokoll går det fram at teateret kom med flere samarbeidsutspill overfor det Filharmoniske selskap, men alle disse strandet. Så seint som 23.mai måtte teaterets styre bøye av for en «skrivelse fra dr. Nils Roede, hvori meddeles, at arbeidskomiteen for Filharmonisk selskab agtes konstitueret og at derfor den påtænkte ordning hvorefter orkestret fremdeles blir ved theatret bortfalder» (*NTprot*). Det ble heller ikke noe av planene om å låne ut orkesteret til Nationaltheatrets operaforestillinger mot et vederlag på 1000 kroner pr. kveld (Kindem:97). Det Filharmoniske selskap ønsket i stedet selv å «erholde udlånt theatret til opførelse af operaforestillinger» (*NTprot* 24/10 1919), noe det aldri kom til enighet om. Under forberedelsene til den nordiske musikkfesten i København samme sommer kunne Halvorsen i det før nevnte brevet til datteren Aase resignert fastslå: «Ja, ja, jeg får ta' et tag til for norsk musik før jeg slutter.»

Da avisdebatten om Filharmonisk selskap raste i mai 1919, hadde Schnéevoigt for lengst lagt mye mer konkrete planer for driften av det «nye» orkesteret enn Halvorsens støttespillere synes å ha vært klar over. Å tro som Lammers, at Schnéevoigt, «naar han blir sat ordentlig ind i de virkelige forhold, vil være den første til at erkjende at Johan Halvorsen er den rette mand her» (*Nat*), var naturligvis like naivt som fånyttets. Mer nærliggende var den løsningen som ble kastet fram av bl.a. Ulrik Mørk i *Ørebladet* 23.mai: «Istedet for en almægtig Kapelmester med Koncertmestre bør et selvstændig Byorkester raade over *flere Kapelmestre*, hver med sine specielle Opgaver.» Mens Mørk satte som betingelse at «Hoveddirigenten maa være intimt knyttet til norsk Musik», var Mjøen ved denne anledningen overbevist om at Schnéevoigt var best kvalifisert som førsteleder, og han harselerte over Borgstrøms støtte til Halvorsen ved å sitere fra en mange år gammel, negativ omtale av Halvorsen og orkesteret fra Borgstrøms side.* Da var

* Som kritiker hadde Borgstrøm til å begynne med uttrykt seg meget skarpt, men med årene var han gradvis «blitt så hensynsfull at det heller gikk for langt den andre veien» (Guldbrandsen 1999:320). I forrige kapittel har vi sett mange eksempler på at musikkkritikeren Mjøen i det store og hele alltid hadde vært en støttespiller for Halvorsen som fiolinist og dirigent, selv om han gjennomgående var kritisk til Nationaltheatrets operapolitikk(→ neste fotnote). Ved å ta parti for Schnéevoigt må Mjøen derfor i like stor grad som Borgstrøm sies å ha «skiftet side» i debatten rundt Halvorsen og hans posisjon. På-

det heller Halvorsen, som etter Mjøens syn hadde hatt et altfor intimt samarbeid Nationaltheatrets ledelse** og slett ikke alltid hadde talt musikernes sak, som burde engasjeres som ekstra-dirigent:

Men selvsagt bør der vel ogsaa bli tale om aa benytte hr. Halvorsen til et antal konsertopførelser aarlig, hvis han er villig til det. Hvis han nænner aa forlate det teater, som han har tjent saa trofast i tyve aar, og hvis sikre drabant han har været i alle tvistigheter og konflikter med det orkester, som nu snart gaar sin vei fra huset (*Dbl* 14/5).

Mjøen var fullstendig på linje med arbeidsutvalget for det nye orkesteret, som aldri vurderte å engasjere noen annen enn Schnéevoigt som hoveddirigent. Men Schnéevoigt skulle fortsatt dirigere Stockholm-orkesteret ved siden av Filharmonien i Kristiania og kunne umulig lede alle de over 100 orkesterkonsertene som var planlagt i løpet av sesongen. Det Filharmoniske selskap var derfor nødt til å knytte til seg flere dirigenter, og avisdebatten hadde avdekket at det var vanskelig å komme utenom Halvorsen, om ikke annet for å ha et norsk alibi. Den 7. juni, to dager etter at *Madame Butterfly* hadde avrundet Nationaltheatrets siste sesong med stort orkester (→ s. 680), kunne avisene melde at selskapet for sesongen 1919–20 hadde besluttet å engasjere både Schnéevoigt, Halvorsen og en ikke navngitt dirigent (UMU). Flere utenlandske størrelser var visstnok aktuelle, framfor alle Max Fiedler, som i likhet med Schnéevoigt hadde hatt suksess som gjestedirigent i Musikforeningen (Huldt-Nystrøm:91). Den 14. juni ble enden på visa likevel at Ignaz Neumark ble ansatt som tredje dirigent (Huldt-Nystrøm:101).

At det Filharmoniske selskap ansatte tre dirigenter, betydde ikke at de var likestilte. Av de mest prestisjefylte konsertene, 30 abonnementskonserter med tilhørende offentlige generalprøver, skulle Schnéevoigt nemlig dirigere 14, mens resten ble likelig fordelt mellom Halvorsen og Neumark. Schnéevoigt fikk dessuten ansvaret for å engasjere solister til alle konsertene, også dem som skulle dirigeres av Halvorsen og Neumark (*Afp* 21/8 1920). Sist, men ikke minst, var han enerådende ved sammensettingen av det nye orkesteret, som fikk hele 59

fallende er det også hvordan Mjøen og Mørk nå hadde byttet roller i forhold til disputten rundt etableringen av kammerkonsertene fire år før (→ s. 695).

** Som bakgrunnsstoff for presentasjonen av Reidar Mjøens initiativ til en ny opera i hovedstaden (→ s. 702) gir Trond Olav Svendsen i sin hovedfagsoppgave en nærmere redegjørelse for Mjøens kritiske holdning til Nationaltheatret (Svendsen:109–113). Svendsen konkluderer med at Mjøen framfor alt var «overveiende negativ til ... de holdningene han anså teatrets ledelse for å ha til operakunsten utfra repertoaret,» ved at «tendensen på byens hovedscene var i retning av et kunstnerisk slapt underholdningsteater, hvor de nye operaformene ikke hadde noen plass, hvor 'trekkstykkene' stadig fikk dominere, og hvor brodden var tatt ut av klassikerne» (*ibid.*:111).

musikere, ikke 50, som det var planlagt i de opprinnelige anslagene (→ s. 707). Ved siden av de 39 musikerne fra Nationaltheatrets orkester måtte det derfor ansettes rundt 20 nye musikere, som i stor grad var yngre utlendinger. Schneevoigt gjorde seg ikke populær ved å la mange av de nyansatte fortrenge Nationaltheatrets musikere som gruppeledere (UMU juli 1919, Huldt-Nystrøm:102). Hvordan stilte så Halvorsen seg til alt dette? Hva var det som fikk ham til å bite i seg all såret stolthet og inngå kontrakt med det nye orkesterselskapet tross alt? De mange støtteerklæringer i avisene fikk ham formodentlig til å føle en viss forpliktelse til fortsatt å gjøre en innsats som eneste norske dirigent. Dessuten elsket han rollen som orkesterdirigent og hadde ingen andre muligheter til å utfolde seg som det, i hvert fall ikke i Kristiania. Den økonomiske sikkerheten med en årslønn på 10 000 kroner hadde sikkert også litt å si nå da Nationaltheatret stod uten orkester. Han gikk likevel ikke med mye begeistring til oppgaven, og 12. september skrev han i et brev til datteren Aase:

Efter en herlig tur på fjeldet, ryper i hundredevis, 3 dyr, fisk o.s.v., er jeg atter på de gamle tomter, men befinner mig ikke særlig vel. På teatret er jeg «ausser Dienst», og den filharm. historie har jeg vanskelig for at trykke til mit hjerte. Jeg har forresten sagt ifra, at får jeg det ikke som jeg vil ha' det, går jeg.

Det nye orkesteret hadde startet sine første prøver allerede 2. september (UMU), men uten at Halvorsen i det hele tatt var forespurt om å komme for å hilse på musikerne, enn si lede noe av instruksjonen. Og det til tross for at det til åpningskonserten, som skulle finne sted 27. september, var satt opp et fullstendig norsk program, bl.a. med Svendsens Festpolonaise, Sindings Symfoni nr. 1 og Griegs Pianokonsert. Selv om dette var musikk Halvorsen utvilsomt var mer fortrolig med enn noen annen dirigent, var det bestemt at Schnéevoigt og han alene skulle lede hele konserten. Til en så skjellsettende begivenhet for Kristianas musikkliv ville det kanskje vært naturlig for Filharmoniens ledelse å la alle de tre dirigentene slippe til for å vise publikum hvilke kapasiteter den hadde sikret seg som ledere av det nye orkesteret. I stedet valgte den altså å signalisere for alle og enhver at orkesteret i første rekke var Schnéevoigts. At dette var sårt for Halvorsen og gav ham «en tydelig følelse af, at ... [han] var overflødig» (*Afp* 21/8 1920), som han selv beskrev det i ettertid, sier seg selv. Ikke før 6. oktober, ved selskapets femte konsert, fikk han slippe til som dirigent, men da hilste publikum ham til gjengjeld med «en særlig Applomb i Bifaldet» (*Musbl* 41, 15/10:298).

Halvorsens konserter med det Filharmoniske selskaps orkester 1919–20

Med «et efter norske begreper helt svimlende antall abonnementskonserter, ekstrakonserter, billige symfonikonserter, populærkonserter, offentlige generalprøver» (Sandvik og Schjelderup:272) satte Kristianias nye Filharmoniske selskap meget ambisiøse planer ut i livet da det startet virksomheten i slutten av september 1919. Minst tre konserter ble gitt ukentlig: Hver lørdag gav orkesteret populærkonsert, til å begynne i Logens store sal, fra slutten av november i Universitetets aula. Søndagsettermiddagene var avsatt til «billige symfonikonserter» i det meget rommelige, men akustisk desto mer uheldige Calmeyergatens Missionshus, en tradisjon Filharmonien overtok etter Alfred Andersen-Wingar (→ s. 680). Mandag var dagen for abonnementskonsertene, som de første to månedene fant sted i Logen, deretter i Universitetets aula. De var fordelt på to serier, A og B, og ble i realiteten gitt to ganger hver, da det også ble solgt billetter til generalprøvene hver søndag kl. 12³⁰. Alle dager unntatt mandag hadde orkesteret dessuten formiddagsprøver som i første rekke var viet programmet til kommende abonnementskonsert (*Afp* 21/8 1920). Som selskapets daværende intendant Tønnes Birknes gjorde rede for i *Aftenposten* 27. november, førte både konsertantallet og en stadig veksling mellom ulike prøve- og konsertlokaler til at det ble meget hektiske dager for musikerne:

Hidtil har orkesteret holdt prøve i Aulaen hver tirsdag, onsdag og torsdag, og i Logen hver fredag og lørdag. Fredag morgen måtte vi have flyttefolk til at bringe instrumentene ned i Logen. Lige efter generalprøven søndag middag flyttede vi til Calmeyergatens misjonshus, og her var ikke konserten slutt før det gjaldt at bringe instrumentene væk for at aftenmøderne der nede kunde begynde. Så tilbake til Logen igjen til mandagskonserten, og umiddelbart efter denne tilbake til Aulaen til prøven tirsdag morgen» (*Afp* 27/11 1919 / Huldt-Nystrøm:111).

Halvorsens første dirigentoppdrag for det Filharmoniske selskap var sesongens andre abonnementskonsert, den første i serie B. Solist var den unge fiolinisten Stephan Pártos som framførte Lalos «Symphonie espagnole», og konserten ble avrundet med Liszts symfoniske dikt «Tasso, lamento e Trionfo». Begge verk var tidligere dirigert av Halvorsen i Nationaltheatret (hhv. 8/1 og 25/9 1910). Konsertens hovednummer var imidlertid *Tanken* av Borgstrøm, et programvalg som neppe bare kan tolkes som Halvorsens takk for Borgstrøms klare støtte under dirigentstriden noen måneder før (→ s. 711). Dette var nemlig sjuende gang han dirigerte *Tanken*, som han de siste par år mer enn noe annet verk hadde kjempet fram både i Kristiania og de andre skandinaviske hovedstedene (→ s. 682). Dessuten var Borgstrøm nå så anerkjent at til og med Schnéevoigt hadde dirigert et av hans verk, pianokonserten i C-dur, ved sesongens første abonnementskonsert

29. september (Huldt-Nystrøm:108). Selv om Borgstrøm vakte interesse også hos andre dirigenter, er det tydelig at Halvorsen hadde «et spesielt Grep paa Borgstrøms Musik», noe den i andre sammenhenger nokså Halvorsen-kritiske Jens Arbo kunne slå fast i *Musikbladet* (nr. 41, 15/10:298). Også Mjøen roste Halvorsen for å ha gitt *Tanken* «en fremførelse av beste art, maktfull, inntrengende, sikkert helt autentisk og mønstergyldig fra først til sist» (*Dbl* 7/10). Da Halvorsen 14. desember samme år ledet førsteoppførelsen av *Tanken* i Bergen (→ s. 682), der Harmonien var blitt omorganisert til fast symfoniorkester på samme tid som Filharmonien ble stiftet i Kristiania, skrev en ung kritiker likeens: «Med usædvanlig Energi har han [Halvorsen] fordypet sig i Verket og tilegnet seg det; derfor virkede Gjengivelsen sterkt personlig, – talende til hver enkelt af Tilhørerne» (*BAb* 16/12). Kritikerens navn var Harald Sæverud, den seinere så kjente komponisten.

Halvorsens neste opptreden som Filharmoniens dirigent var ved sesongens andre populærkonsert i Logen 11. oktober, der «en aldeles tettpakket sal» fikk høre «et utvalg av Johan Svendsens arbeider med B-dur symfonien som hovednummer» (*Dbl* 13/10). Halvorsen, som for lengst var anerkjent som samtidas fremste Svendsen-tolker (→ s. 688), la også ved denne anledningen «for dagen sit intime Kjendskap til Johan Svendsens Verker og høstet sterkt Bifald for den fint avveiede og nænsomme Utførelse han lot Svendsens klangskjønne Instrumentasjon vederfares» (*Musbl* 42, 15/10:305). Som Mjøen framholdt et halvår seinere: «Ingen dirigerer Svendsen som Johan Halvorsen. Han kjender hans østlandske tonefald til mindste to-og-tredive-dels nuance» (*SAb* 29/4 1920).

Selv om Halvorsen hadde vært meget skeptisk da han gikk til oppgaven som filharmonisk dirigent, synes det som han trivdes med sitt nye arbeid og fant seg vel til rette i samarbeidet med musikerne. I et brev til søsteren Marie skrev han 16. oktober:

Lidt skulde jeg fortælle om mig selv også men det er næsten unødvendig eftersom det bestandig står i blae når jeg foretager mig noget. Kun så meget vil jeg si, at jeg synes orkestret er svært hyggelige at arbejde med og at jeg har megen kunstnerisk glæde av mit arbejde. Dertil tjener jeg jo også lidt mere end før (JH til MN 16/10).

I de følgende ukene var Halvorsen i ilden ved flere populær- og billigkonserter. Da disse konsertene som oftest gikk av stabelen «uden prøve eller med en rask gjennomløbning» (*Afp* 21/8 1920), måtte programmene gjennomgående hentes fra musikk han og de fleste orkestermusikerne kjente godt fra før, så som Haydns symfoni nr. 94, Mozarts symfoni nr. 40, Bizets *L'Arlesienne*-suite og utdrag fra Halvorsens egen *Suite ancienne* (→ kronologi). Presseomtalen var minimal, særlig av Calmeyergate-konsertene, der programmene ofte bestod av repriser fra abonnements- og populærkonsertene. I den grad kritikerne i det hele tatt var til stede,

nøyde de seg i regelen med intetsigende karakteristikk som «rosverdige Ydelser, som vandt sterkt Bifald» (*Musbl* 44, ⁵/11:323).

Halvorsens neste abonnementskonsert fant sted 17. november, da han bl.a. dirigerte Beethovens Symfoni nr. 3, *Eroica*. Tidligere hadde han dirigert verket både i Harmonien i 1896 (→ s. 430) og ved to av Nationaltheatrets symfonikonsserter (¹⁷/1 1904 og ¹³/2 1909). *Eroica*-symfonien stod også på programmet da han ledet Kristiania Musikerforenings store symfonikonsert 19. november 1911, og den gangen påpekte kritikersignaturen «G.A.» i *Norske Intelligenssedler*: «Man maatte... – om man ikke vidste det før – faa øinene op for, hvilken betydelig dirigent vi har i kapelmester Halvorsen. Han overgik igaar sig selv og dirigerte med en sikkerhet og inspiration som aldrig tilforn». Borgstrøm, som da var kritiker i *Verdens Gang*, hadde «endnu ikke hørt hr. Halvorsen dirigere saa helt igjennem fortrinlig», og ved samme anledning framholdt også Mjøen i *Dagbladet* at Halvorsen «aldrig [hadde] dirigert bedre, saa sterkt, med saadant grep om kompositionen». Ved musikerforeningens neste store konsert, 19. januar 1913, stod Beethovens 5. symfoni for tur, og Halvorsens tolkning var ifølge Mjøen «strengt og nydelig avveiet og utarbeidet i alle detaljer og med et ... fast grep om stykkets idé og helhetsvirkning» (*Dbh*). Så seint som ved en symfonikonsert 29. september 1917 gav Mjøen Halvorsen på nytt æren for «en helt ut fortræffelig fremførelse av Beethovens C-moll symfoni» (*Dbh*). Bare to år seinere synes det imidlertid som om Halvorsens anseelse som Beethoven-dirigent var dalende, i hvert fall om vi skal dømme etter følgende kritikk av Arbo, som samtidig benyttet anledningen til å se Filharmonien og dens tre dirigenter i et historisk perspektiv:

Efter det orkestrale Forfald Hovedstadens Musikliv har vært utsat for i de sidste 20 Aar alt eftersom Nasjonalteatret gjorde sin Mellemaktsmusik til noget værre end den blotte Rutinesak, og Musikforeningen var henvist til stadig vekslende Dirigenter, oplever man nu om Dagen en Nyskapning paa den utøvende Orkesttermusiks Omraade, som har sin nærmeste Tradisjon i Musikforeningen under Griegs og Johan Svendsens Ledelse... Det var ikke bare en uanet Virtuositet, men også en dyp Musikkfølelse som dengang præget Orkestrets bedste Ydelser, beretter Tradisjonen. Det filharmoniske Selskap øser av Orkesterlitteraturens Overflod. Schnéevoigt, Johan Halvorsen og Neumark bringer hver for sig Ting som de selv liker aa dirigere. Da blir der naturligvis alsidighet nok og heller ikke Mangel paa gode Resultater. For Kapelmester *Johan Halvorsens* vedk. er den norske Musik, slik vi beundrer den i Griegs, Svendsens, Sindings, Borgstrøms og Schjelderups større Verker, det Felt som han øiensynlig helst dyrker ved siden av den lette franske Eleganse hos Bizet, Delibes o.a.

Paa forrige Mandagskonsert ... ledet han *Eroica*... Altsaa til en Avveksling Beethoven. Man maatte her ta sine Reservasjoner. Første Sats opfattes i almindelighet som den mest heroiske, ofte litt tvungent, da den tildels indeholder Partier av alt andet end heroisk og herskesykt Innhold. Legger man en naturlig Betragtning til Grund blir der kanskje mer Lyrik end der anstaar Navnet *Eroica*. Dirigenten la

megen Vekt paa denne Skjønklang og naturlige Vellyd, hvor det heltemessige trær i Bakgrunden, og det var vakkert aa høre paa. Men disse rolige Tempi! «Con brio» skrev Beethoven i 1ste Sats og «Sørgemarschen» ønsker vel ogsaa en værdigere Holdning end den rolig efterlevede Sorg, som man var Vidne til forleden. Man blir let sentimental av det. Der var en større Bevegelighet i Orkestret i Slutsatsene, som vakte endel av de gamle Livsaander tillive igjen (*Musbl*47, 26/11 1919:345).

Kritikken reflekterer til fulle at Halvorsen ikke lenger var Kristianias eneste dirigent av større format. Mellom linjene er det tydelig at Arbo helst så at Halvorsen heretter overlot Beethoven til Schnéevoigt, som i mai 1918, under sitt andre Kristiania-gjestespill med Stockholms Konsertförenings symfoniorkester, hadde hatt stor suksess med å dirigere alle Beethovens ni symfonier (Qvamme 2000:234). Mens Arbo åpenbart hadde nok av spalteplass å ta av for å beskrive det «orkestrale Forfald» under Halvorsens orkesterledelse gjennom 20 år og utdype flest mulig negative aspekter ved Halvorsens *Eroica*-tolkning, nøyde han seg etter Schnéevoigts ledelse av samme verk 19. april 1920 med å konstatere at «Schnéevoigt med vanlig Mesterskap gjorde [*Eroica*] til en Oplevelse for Tilhørerne» (*Musbl* 16, 28/4:124).^{*} Representerte Arbo en allmenn oppfatning, eller hadde han spesielle grunner til å rakke ned på Halvorsen? At Arbo hadde nær forbindelse med Filharmoniens Schnéevoigt-vennlige ledelse, både som selskapets revisor og som redaktør for dets programblader (Berckenhoff:46), skinner i alle fall klart igjennom i hans innledende tirader om Nationaltheatrets angivelig ensidige bruk av orkesteret til mellomaktsmusikk. Men selv om Arbo neppe var uhildet i sin bedømmelse av Halvorsen, var han ikke alene om å lovprise Schnéevoigt som Beethoven-dirigent. Da Schnéevoigt i mai 1920 avsluttet sesongen med å dirigere Beethovens niende symfoni, var Borgstrøm ifølge Huldt-Nystrøm den eneste kritiker som hadde motforestillinger:

Hans [Schnéevoigts] evner som Beethoventolker synes ingen å dra i tvil, unntagen Borgstrøm, som kritiserte flere detaljer i hans oppfatning: dårlig rytmisk utformede figurasjoner i innledningen, scherzoen alt for heseblesende, adagioen til gjengjeld alt for ensformig uttværet, og en del malplasserte ritardandoer i orkesterresitativet i siste sats. Alt i alt kan en vel av dette slutte at Schnéevoigts oppfatning av Beethoven var sterkt romantisk og noe subjektivt preget (Huldt-Nystrøm:123).

Borgstrøm ble tydeligvis stående mer og mer alene i sin kritikk mot Schnéevoigts «ydre glans» (→ s. 711), som av Arbo ble utlagt som hans «suveræne Beherskelse av Orkestret» (*Musbl* 42, 15/10:305). Ettersom Halvorsens ansettelse som en av Filharmoniens dirigenter i stor grad synes å ha berodd på at selskapet trengte et norsk alibi (→ s. 717), mente Arbo og flere med ham at han burde overlate Beet-

* Da Arbo i 1929 skrev om «Filharmoniske selskaps dirigenter» i Berckenhoffs historikk, gav han en fyldig beskrivelse av Schnéevoigt som Beethoven-tolker (Berckenhoff:104 f.).

hoven og andre sentraleuropeiske mestere til Schnéevoigt og selv konsentrere seg om det norske orkesterrepertoaret. Her var Halvorsen fortsatt den ubestridte ener, og dette gjenspeiles i nesten all kritikk. Således omtalte Mjøen Halvorsens neste konsert, der musikk av bl.a. Haarklou, Schjelderup, Alnæs og Andersen-Wingar stod på programmet, som «en fortreffelig populærkonsert i Logen, hvor programmet for største del var norsk» (*Dbt* 24/11). Etter å ha dirigert Olsens «Aasgaardsreien» og Selmers «Scène funèbre» ved en populærkonsert 20. desember berømmet Arbo ham likeens for at han «fremførte stykkene med dyktighet» (*Dbt* 22/12). Ved årets siste abonnementskonsert 29. desember het det fra samme hold at «Kapelmester Johan Halvorsen [dirigerte] Johan Svendsens D-Dursymfonie og viste, at med denne Musik er han sterkt fortrolig» (*Musbl* 1, 7/1 1920:3). Den 24. januar ledet han nok en populærkonsert med en stor andel norsk musikk, deriblant tre satser fra Schjelderups *Julesuite* (fra *En hellig Aften*), samt uroppførelser av Catharinus Ellings fiolinkonsert og hans egen, nykomponerte «Norsk rapsodi nr. 1». Torjussen poengterte i den forbindelsen:

Populærkonserterne i Filharmoniske selskap begynder at gaa abonnementskonserterne en høi gang baade med hensyn til søkning og program. Johan Halvorsen kjenner selvfølgelig vort publikum. Han vet hvad det vil ha. Den interesse for norsk musik som Halvorsens senere programmer viser, bidrar ogsaa til at øke interessen og fortjener desuten en speciel paaskjønnelse (*VG* 26/1).

Av annen norsk musikk framførte Halvorsen i januar tre orkesterstykker av Halfdan Cleve (3/1) og utdrag fra Selmers «La Captive» (17/1), mens populærkonsernten 14. februar var viet Borgstrøms «Hamlet», hans eget arrangement av «Rabna-bryllaup uti Kraakjalund» (→ s. 230 ff.) og uroppførelsen av hans andre norske rapsodi. Den 15. mars, ved Halvorsens siste konsert for sesongen, fulgte Griegs «Gammelnorsk romanse med variasjoner», som «hørtes i en litt omredigert Skikkelse..., [der] Dirigenten hadde opnaadd en Forbedring i Sammenhengen mellem Variasjonene ved Forkortelser m.v.» (*Musbl* 12, 24/3:93). En uke før hadde Halvorsen for første gang dirigert Selmers store symfoniske dikt «Prometheus» (8/3), ifølge Arbo «et betydelig verk, som av Orkestret fik en meget dyktig og høist virkningsfuld Utførelse» (*Musbl* 11, 17/3:85 f.). Også utenom Filharmonien slo Halvorsen viktige slag for Selmers musikk, da han samme vår dirigerte «Prometheus» i Harmonien i Bergen (15/4) og «La Captive» ved den norske musikkfesten i Stavanger (28/4).

Halvorsen så det både som en plikt og en glede å gå inn for den norske musikken, og ikke i noen tidligere sesong hadde en så stor andel av den musikken han dirigerte, vært norsk. Han ønsket likevel ikke å overlate hele det internasjonale repertoaret til de to andre dirigentene. Tross alt hadde han selv vært

ansvarlig for oppførelsene av all musikk ved konsertene til Norges største profesjonelle orkester gjennom 20 år. Da det foran neste konsertsesong var foreslått å engasjere Halvorsen kun til norske konserter, uttalte han i *Aftenposten* 21. august 1920: «Uagtet jeg setter den største pris paa at dirigere gode norske komposisjoner, vil jeg dog ikke fraskrive mig retten til at fremføre andre landes klassiske og moderne verker; jeg henviser til mine programmer fra forløbne saison.»

Hva var det så Halvorsen dirigerte av «andre landes klassiske og moderne verker»? I begynnelsen av sesongen kunne det se ut som han hadde stivnet i gamle spor, ikke minst da han ved populærkonserten 29. november valgte å eksponere sin gamle forkjærlighet for fransk romantisk orkestermusikk (→ s. 313 f.). Enkelte følte nok at denne musikken hadde utspilt sin rolle, og igjen var det Arbo som førte an i kritikken:

En slik fransk Aften er en meget velkommen Avveksling i Programmet. Fransk Musik hører man nemlig altfor lidet av, og den interesserer os meget mere end et broget internasjonalt Program, som pulveriserer Stilopfatningen hos Publikum... Gallerne har som bekjendt hat meget aa fare med i sin Kunst – helt fra de eldste Tider. Det artistiske i deres Kunst rendyrkes med naturnødvendig Instinkt, deres Aandfuldhed formes i Kraft av de aandelige Racelove altid klart, skarpt, elegant, uten en eneste plump Nyanse i Plastikken baade formelt og reelt. Hvorfor ikke likesaa godt fastslaa dette ogsaa ved Eksempler fra moderne fransk Musik. La os f.Eks. faa høre en utelukkende *impressionistisk* Aften med Utviklingslinjen før og efter Debussy? Set op et slikt Lørdagsprogram og det vil interessere alle Musikvenner!

Der var temmelig bleke Ting i det franske Lørdagsprogram. *Godards* Scènes poétiques var helt overflødig, *Berlioz* Uvertyre «Benvenuto Cellini» passet godt som Innledning... *Saint-Saëns'* Suite Algérienne, Op. 60, høres endnu med Interesse, men den begynder oprigtig talt aa bli likesaa historisk som den Rest man har tilovers for *Massenets* Uvertyre «Phêdre». Gyd litt nyt strømmende fransk Blod i Filharmoniens musikalske Blodaarer! Det vil øke Pulslaget, Energien, og stimulere vor av gode Forsetter besatte Livslyst! Opmerksomheten henledes paa d'hr. Ravel, Dukas, Florent Schmitt og sidstnevntes Smaksfeller (*Musbl* 49, 10/12:361 f.).

Arbo må unektelig gis rett i at Halvorsen ved denne anledningen var alt annet enn nytenkende i sitt utvalg av fransk musikk. Med unntak av *Berlioz*-ouverturen var hele programmet satt sammen av musikk han hadde dirigert jevnlig helt siden før århundreskiftet, og enkeltvis var nesten alle de oppførte satsene kjente gjengangere fra Nationaltheatrets av mange kritikere utskjelte mellomaktsrepertoar. Som sentral person i Filharmoniens organisasjon må Arbo likevel sies å ha skutt et stykke over målet i sin kritikk, for førsteoppførelser av nyere og mer moderne fransk musikk ville ha forutsatt atskillig mer prøvetid enn den korte gjennomgangen som var avsatt til å forberede populærkonsertene. Som Halvorsen påpekte etter at sesongen var over, var det bare abonnementskonsertene som gav dirigenten og orkesteret «anledning til grundige prøver og til fremførelse af ny-

heder» (*Afp* 21/8 1920). Det var begrenset hvor mye «ny» musikk han kunne rekke over i løpet av sine åtte tildelte abonnementskonserter. Det synes heller ikke som Kristianias publikum var så mye mer modent for impresjonistisk musikk nå enn da Halvorsen introduserte Debussys orkestermusikk 13 år tidligere (→ s. 606). Schnéevoigt dirigerte Debussys «Iberia» ved en abonnementskonsert i oktober, men verket vakte liten entusiasme og kom helt i skyggen av Mahlers 1. symfoni, som ved samme anledning ble oppført for første gang i Norge (Huldt-Nystrøm:109 f.). Med sin lange erfaring i hva som slo an blant Kristianias publikum, er det derfor forståelig at Halvorsen lot være å prioritere nyere fransk musikk.

Til de fleste av sine abonnementskonserter innstuderte Halvorsen ett eller flere solistnummer, en ouverture eller et symfonisk dikt e.l. og et større symfonisk verk. I sistnevnte kategori faller Borgstrøms «Tanken» og Beethovens *Eroica*, hovednumrene ved Halvorsens første to abonnementskonserter høsten 1919 (se over). Sammen med *Eroica* brakte han for øvrig den norske førsteoppførelsen av Dvořáks dramatiske ouverture «Husitska». Ved sin neste abonnementskonsert, 8. desember, kunne Halvorsen by på den norske førsteoppførelsen av Carl Nielsens *Sinfonia espansiva*, mens romjulskonserteren 29. desember igjen var viet kjente og kjære verk, Beethovens fiolinkonsert og Svendsens symfoni nr. 1 (se over). Det nye årets første abonnementskonsert 5. januar skulle egentlig dirigeres av Neumark, men han ble syk, og på meget kort varsel overtok Halvorsen ansvaret. To av verkene, Beethovens symfoni nr. 2 og Rachmaninovs pianokonsert nr. 2, kjente han fra tidligere konserter, men han vek heller ikke tilbake for å lede den norske førsteoppførelsen av Anatol Ljadovs tonemaleri «Baba Jaga». Ved de andre abonnementskonsertene vårsesongen 1920 var Halvorsens hovednummer Mahlers symfoni nr. 4 (¹⁹/1), Haydns symfoni nr. 104 (²⁶/1), Berlioz' *Symphonie fantastique* (⁹/2), Selmers «Prometheus» (se over), som ble kombinert med Tsjajkovskijs fiolinkonsert med Alexander Schmuller som solist (¹⁵/3), og endelig Sibelius' symfoni nr. 1 (¹⁵/3), som «klang ganske fortrinlig» (*Musbl* 12, ²⁴/3:93). En kan derfor trygt si at Halvorsens repertoar utgjorde et representativt og rikt sammensatt spekter av vektige musikkverk fra de siste 125 år. Nå kan det innvendes at han med unntak av Dvořák-, Nielsen- og Selmer-komposisjonene hadde dirigert disse verkene opp til flere ganger før, men han gledet seg naturligvis over å kunne presentere dem med et etter datidas forhold stort symfoniorkester med godt utbygde strykergrupper.

Også utenom abonnementskonsertenes hovednummer framførte Halvorsen flere «gjengangere» fra sine tidligere konserter, bl.a. Liszts ungarske rapsodier (¹/11, ¹⁷/1, ⁹/2 og ¹⁴/2) og «Les préludes» (⁹/2), Tsjajkovskijs «Capriccio italien»

(22/11 og 21/12), Wagners forspill til *Lohengrin* (23/11), Berlioz' «Carnaval romain» (8/12), Mendelssohns ouverture til *Sommernattsdrømmen* (29/12) og Rimskij-Korsakovs «Capriccio espagnol» (14/2), for ikke å snakke om Delibes' slaviske tema med variasjoner fra *Coppélia*, som han 4. januar dirigerte for 96. gang! Ved abonnementskonserten 26. januar, der Neumark og Halvorsen dirigerte hver sin avdeling, skrev en kritiker betegnende nok: «En nærmere omtale af værkerne vil være overflødig; de er forlengst tilstrekkelig behandlet i musikk-anmeldelser» (Huldt-Nystrøm:113). Også Arbo anså Halvorsens andel av konserten som «ordinær» med en Haydn-symfoni som «gik noksaa troværdig og traust av Stabelen», og dernest Saint-Saëns' «Phaëton», «en noksaa flat og fra Innholdets Side nødtørfdig Komposisjon» (*Musbl* 5, 4/2:36). Han påpekte likevel at «Halvorsen ledet og fik sterkt Bifald», en klart indikasjon på at publikum ikke nødvendigvis delte kritikernes smak. – Og det var svært viktig for orkesteret å framføre musikk som kunne trekke så fulle hus som mulig. På nyåret 1920 viste det seg at det nye orkesterselskapets økonomiske kalkyler hadde vært altfor optimistiske (JH til AaGH 30/1).

Heller ikke de andre dirigentene hadde mange «nyheter» å by Kristianias konsertpublikum i Filharmoniens første sesong. Utenom de nevnte verkene av Debussy og Mahler presenterte Schnéevoigt få eller ingen nye verk,* og ved Neumarks konserter var det enda dårligere stilt: Ved siden av *Ma Mere l'Oie* av Ravel (29/3, Huldt-Nystrøm:118) synes Neumarks «nyheter» å ha begrenset seg til slaviske musikk som *Bajka*-ouverturen av den polske tidlig-romantikeren Moniuszko (6/12, Huldt-Nystrøm:112). Til sammenlikning stod i alt elleve større eller mindre «nye» orkesterverk på Halvorsens programmer: Foruten det som er nevnt over, framførte han Percy Graingers «Molly on the Shore» (22/11), Selim Palmgrens suite *Fra Finland* (3/1), Ljadovs «Kikimora» (24/1), Vincent d'Indys suite *Médée* (17/1) og Jules de Swerts cellokonsert (17/1). Selv om disse komponistene på ingen måte var blant modernismens fremste fanebærere, viste Halvorsen i det minste vilje til å utvide sin og publikums horisont innenfor det seinromantiske orkesterrepertoaret (som – i parentes bemerket – fortsatt dominerer de fleste symfoniorkestrenes programmer den dag i dag).

* Ved Schnéevoigts abonnementskonsert 15/12 1919, som utelukkende var viet Wagners musikk, ble utdrag fra *Parsifal* spilt «for første gang i Kristiania». Dette var imidlertid en sannhet med modifikasjoner, for «Iver Holter hadde presentert et bruddstykke av operaen i Kristiania alt i 1887» (Huldt-Nystrøm:112), og Halvorsen hadde dirigert forspillet ved fem forskjellige konserter 1912–14. Likeens lanserte Schnéevoigt russeren Vassilij Kalinikovs 1. Symfoni som en «nyhet» ved en konsert 22/3 1920, åpenbart uvitende om at Halvorsen hadde dirigert verket allerede 20/9 1913.

To norske rapsodier for orkester (Verk 126)

Rundt midten av 1890-tallet, da Halvorsen komponerte to første norske rapsodier – den ene for to fioliner (Konsertcaprice over norske melodier, *Verk 19*), den andre for fiolin og piano («Air norvégien», *Verk 30*) –, var han ennå nokså fersk som dirigent og nesten helt uten erfaring i å skrive musikk for orkester. 25 år seinere hadde han gjennom sitt daglige arbeid som kapellmester som ingen annen norsk komponist kunnet utforske orkesterets klangmuligheter både i egne og andre komponisters verk. Kapellmesterstillingen hadde imidlertid bundet ham til først og fremst å komponere musikk til teaterets forestillinger. Gjennom arbeidet med Filharmoniens større og rikere besatte orkester fikk han nå anledning og inspirasjon til å komponere selvstendig, frittstående orkestermusikk. At valget i første omgang falt på rapsodier over norske folketoner, er nærliggende av flere grunner, kanskje først og fremst fordi han både som komponist og dirigent følte et åndelig slektskap med Svendsen, som inspirert av Liszts ungarske rapsodier hadde komponert fire norske orkesterrapsodier 1876–77. Halvorsen var meget fortrolig både med disse og andre representanter for sjangeren: Bak seg hadde han til sammen over 250 oppførelser av Svendsens og Liszts rapsodier, og han hadde også dirigert tilsvarende folketonerapsodier av skotten Alexander Mackenzie (18/9 1904) og nordmannen Per Reidarson (23/1 1910). Ved en rekke anledninger hadde han dessuten framført Tsjajkovskijs «Capriccio italien», Rimskij-Korsakovs «Capriccio espagnol» og Glinkas «Kamarinskaja», musikk som står rapsodisjangeren svært nær. Derimot dirigerte han merkelig aldri noen av Alfvéns svenske rapsodier, ei heller Kajanus' finske, noe som overrasker desto mer fordi han valgte å tilegne Kajanus sin egen andre rapsodi.

Når ble de to norske rapsodiene til? Fra november og desember 1919 er det bevart flere fyldige brev fra Halvorsen til døtrene Aase og Nina, som begge var bosatt i Sveits, men i dem nevnes det overhodet ingen komposisjonsvirksomhet. I sin kritikk av populærkonserten 24. januar 1920 anførte Arbo, som skrev tekstene til det Filharmoniske selskaps programhefter og dermed skulle ha førstehåndsinformasjon om saken: «Til Slutning dirigerte Aftenens Leder, Kapellmester Johan Halvorsen sin ved Nytaarstider i Bergen færdigskrevne Norsk Rapsodi Nr. 1» (*Musbl* 5, 4/2:35). Halvorsen oppholdt seg ganske riktig i Bergen fra 9. desember for å være gjestedirigent i Harmonien, så det er slett ikke usannsynlig at han benyttet ledige stunder i vestlandsbyen til å arbeide med den første, kanskje også den andre rapsodien. Men han ble ikke i Bergen helt til nyttår, for allerede 20. desember var han tilbake i Kristiania for å dirigere en populærkonsert. Det er vanskelig å si hvor langt han da var kommet med komposisjonsarbeidet, men

han synes i alle fall å ha ferdigstilt den første rapsodien i løpet av juledagene. Den 7. januar 1920, etter å ha dirigert seks konserter i løpet av ti dager, skrev han til Aase: «Nu er jeg også snart færdig med min 2den norske rapsodi. Jeg tror de er gode beggeto.» Den første rapsodien ble oppført med «en vældig sukses» 24. januar (NI ²⁶/1), og 30. januar skrev han igjen til Aase: «Den 14de febr. skal min anden rapsodi op! Det glæder jeg mig til da jeg tror den er vel så god som den 1ste.» Om ikke alle detaljer er kjent, kan vi i alle fall konkludere med at Halvorsen komponerte de to norske orkesterrapsodiene i ukene rundt årsskiftet 1919–20, sin vane tro i løpet av svært kort tid og innimellom en rekke andre gjøremål.

I hver av rapsodiene benytter Halvorsen tre folkemelodier: en hurtig springdans i tredelt takt, ei langsom folkevis og en hurtig halling i todelt takt. Rapsodi nr. 1 innledes av springdansen, etterfølges av folkevisa og bringer hallingen til slutt, mens nr. 2 følger samme mønster i motsatt rekkefølge. I utvalget av folketoner benyttet Halvorsen et materiale han for lengst var fortrolig med. Som vi har vært inne på, hadde han allerede i «Norske Viser og Dandse» fra 1895–96 (*Verk* 24 og 28) arrangert fire av rapsodiens seks melodier for fiolin og piano (→ s. 394). De eneste «nye» folketonene var den avsluttende hallingen i første rapsodi og den avsluttende springaren i den andre. Som så mange andre av Halvorsens folketonebearbeidelser var hallingen en av de Sør-Østerdals-slåttene Lindeman fikk tilsendt fra Arne N. Thingstad (L 287), men springaren i rapsodi nr. 2 stammer fra en annen kilde. Halvorsen hadde nemlig overtatt et håndskrevet notehefte med i alt 127 «Norske Folkemelodier» som Johan Svendsen i sin tid skrev ned for å ha et rikelig utvalg å ta av da han komponerte sine fire norske rapsodier. Fra Svendsens hånd er heftet påtegnet med den umulige datoen «³⁰/2–77», og Rolf Grieg Halvorsen donerte det etter farens død til Norsk musikkamling (NMS 1615:106). Melodiene i heftet er i hovedsak hentet fra Lindemans store samling. I tillegg kommer to slåtter Svendsen skrev av etter Kjerulfs XXV *udvalgte norske Folkedandse* og to springdanser som angis å være «optegnet af J.S. Svendsen». Det er nettopp en av disse Halvorsen benyttet i sin andre norske rapsodi, kanskje som en skjult tributt til sin store forgjenger på området?*

* Halvorsen hentet ikke *alt* det melodiske materialet til rapsodiene fra Svendsens notatbok, slik det har vært antydnet (J. Eriksen 1979; Cappelen's musikkleksikon bd. 3:247). Notatboka inneholder verken «Springdans fra Bergen» (første del av rapsodi nr. 1, L 96) eller «Han Ole» (midtpartiet i rapsodi nr. 2, L 203). Seinest fra midten av 1890-tallet var han meget fortrolig med Lindemans store samling (→ s. 330), så Svendsens notatbok kan åpenbart bare ha fungert som et supplement under arbeidet med de to norske rapsodiene.

I oppbyggingen av rapsodiene har Halvorsen lagt seg nært opp til hva Svendsen gjorde nesten 50 år tidligere: Hovedregelen hos begge er at melodiene først presenteres mer eller mindre identisk med den versjonen som er å finne i forelegget. I de hurtige delene, som hos Svendsen som hovedregel er satt sammen av flere slåtter, brytes de deretter opp i ett eller flere av sine mest karakteristiske motiver, som behandles på gjennomføringsvis for å skape dynamiske stigningspartier som leder tilbake til en kraftfull reprise av temaet, helt eller delvis, i fullt orkester. De langsomme midtpartiene er konsipert som tema med variasjoner, og tematiske metamorfoseteknikker benyttes i større eller mindre grad for å skape glidende overganger mellom rapsodiens hoveddeler. Framgangsmåten gir atskillig rom for individuelle løsninger, og vi kan trygt istemme Trygve Torjussens karakteristikk av Halvorsens første rapsodi i *Verdens Gang* 26. januar 1920:

Johan Halvorsen slutter sig umiddelbart til Svendsen i denne rapsodi uten dog at komme sin store forgjænger *for* nær. Man mærker Halvorsens haand baade i form og instrumentation. Rapsodien er meget effektfuld og klinger brillant. Den vil sikkert bli populær.

Halvorsens forbilde, Svendsen, har valgt ulike strategier i åpningene av sine fire rapsodier: Lengre innledninger i rolig tempo benyttes i rapsodi nr. 1 og 4, mens nr. 2 ikke har noen innledning i det hele tatt. I en mellomtilling står Svendsens tredje rapsodi, som har en kort, rytmisk markant innledning basert på åpningsmotivet i det første temaet. Det er denne sistnevnte framgangsmåten som følges i begge Halvorsens to rapsodier.

I den første norske rapsodien domineres innledningen av et karakteristisk dreiemotiv med melodisk kretsing i halvtonetrinn rundt tonen *e* (→ noteeksempel neste side). Motivet, som setter inn i horn og fagott i t. 3, lyder ikke spesielt norsk og minner i sin melodiske utforming snarere om første sats i Halvorsens «orientalske» musikk til *Vasantasena* (→ s. 358). Dreiemotivet kan også knyttes til den napolitanske kadensformelen i E-dur / e-moll.* Den stiliserte vestlandsspringar-rytmen er likevel umiskjennelig, og et etterhengt, hardingfeleinspirert motiv med bruk av vekselbordun i fiolinene feier i t. 4 enhver tvil om nasjonaliteten til side. Liknende bruk av vekselbordun forekommer flere steder i rapsodiene og er et av de områdene der Halvorsen skiller seg markant fra Svendsen, som hadde minimal innsikt i hardingfeletradisjonen.

* Avhengig av konteksten kan samme melodivending, her *e-f-diss-e*, gi tilhørerne vidt forskjellige assosiasjoner. Nøyaktig samme tonefølge benyttes f.eks. som åpningsmotiv i den tyske komponisten Max Regers Pianotrio i e-moll, op. 102, som er holdt i et sentral-europeisk, seinromantisk, kromatisk tonespråk der ikke bare tonen *diss*, men også *f* fungerer som ledetone til *e* (Dybsand 1990 : 43).

5.1 Dirigent for det Filharmoniske selskap 1919–20

Allegro giocoso

vl. 1

mf

pauke

hrn. ffg.

p

t. 6

vl. 1-2

kl. 1

vl. solo

dim.

t. 11

vl. 2

pizz.

p

Norsk rapsodi nr. 1 (Verk 126 nr. 1), t. 1–14, uttog

Rapsodiens hovedtoneart er A-dur, men innledningen er plassert på kvintplanet: En paukevirvel danner et åtte takters orgelpunkt på *e*, og fiolinmotivets *diss* kan likeens oppfattes som ledetone dit. Tonen *diss* har likevel en ambivalent funksjon idet det er den som gir temaet lydisk farge når innledningen i t. 11 glir over i rapsodiens første hoveddel, en kjent vestlandsspringar (L 96). Her er innledningens skalafremmede dreietone *f* erstattet med *fiss*. På en tilsvarende måte som i innledningen til *Fossegrimen*, der en hardingfele-solist presenterer en springarimitasjon (→ s. 557 f.), er det til å begynne med en solofiolinist som framfører rapsodiens første tema. De første åtte taktene er knapt nok harmonisert i det hele tatt, bare tilsatt tonen *e* som pizzicato i annenfioliner i begynnelsen av hver takt. Sammenliknet med det tidlige arrangementet av samme springar i *Norske Viser og Dandse* (→ s. 395), der slåttan kun tilsettes et legato-kontrapunkt i pianoet, opptrer den dermed i helt ny drakt i rapsodien.

Også i Halvorsens andre rapsodi benyttes i første hoveddel et tema som kretser rundt kvinten, men atskillig mer utspunnet både i toneomfang og utstrekning (→ noteeksempel neste side). Innledningen er mye kortere enn i den første rapsodien, kun to takter, men også her driver Halvorsen et spill med temaets åpningsmotiv ved å pense innom skalatyper som avviker fra dur og moll. Hele første takt med opptakt – både den innledende, unisont spilte heltonefigurasjonen og den brutte forminskete treklangen den munner ut i i slutten av første hele takt – inngår nemlig i den av Halvorsen ofte brukte frygiske skalaen (→ bl.a. s. 205 og 522), her med *g* som grunntone. Når treklangsbrytningen gjentas i be-

To norske rapsodier for orkester, Verk 126

Allegretto con spirito

1. 6

1. 11

1. 16

fg.

p

Norsk rapsodi nr. 2 (Verk 126 nr. 2), t. 1–20

gynnelsen av andre takt, blir den modifisert til en D-durtreklang som virker tradisjonelt dominantisk i forhold til *g* som tonalt sentrum.

Hallingtemaet som – etter en lang cesur – setter inn som opptakt til t. 3, går til å begynne med i regulær G-dur, men annenfiolinenes forslagstoner gir det en viss lydisk farge. Som så mange andre hallinger består temaet av et totaktsmotiv som gjentas svært mange ganger. For å unngå monotoni har Halvorsen i t. 9–18 fulgt Lindemans forelegg ved å heve alle *c*-er til *c*^{is}s og flytte temaet opp en oktav. På grunn av harmoniseringen virker dette likevel ikke som en lydisk fargelegging, snarere som en modulasjon til dominanttonearten D-dur. Partiet kan, som før nevnt, nærmest ses som en orkestrering av hans egen tidligere utsetning av hallingen for fiolin og piano i «Norske Viser og Dandse» (*Verk 28 nr. 27*, → s. 395).

I begge Halvorsens rapsodier har åpningsmotivene viktige roller også videre utover i første hoveddel, ikke bare ved at de er viktige bestanddeler av de respektive temaene, men også ved at de – kanskje etter mønster av Svendsens tredje rapsodi – nyttes som brubygger mellom de ulike temavariantene og videreutviklingene av det. I den andre rapsodien – etter at siste frase av hallingtemaet er presentert to ganger i G-dur, først av en fagott (t. 19–26, → slutten av noteeksemplet over), deretter av fioliner og lyse treblåsere (t. 27–34), setter åpningsmotivet således inn i opptakt til takt 35 (→ noteeksempel neste side). Om vi sammenlikner med åpningstaktene, er heltonebevegelsene nå transponert opp en kvart slik at åpningsmotivet starter på grunntonen i stedet for på kvintplanet. Dessuten er omfanget på de etterfølgende treklangsbrytningene utvidet slik at motivet ender opp på en G-durseptimakkord i stedet for treklang som i for-

5.1 Dirigent for det Filharmoniske selskap 1919–20



Norsk rapsodi nr. 2 (Verke 126 nr. 2), t. 33–39

spillet. Halvorsen bygger dermed opp en forventning om C-dur etter cesuren i t. 36, men overrasker desto mer ved å gå til h-moll. Som vi har sett liknende eksempler på i tidligere Halvorsen-verk, blir dominantseptimakkorden i én toneart enharmonisk omtolket til «tysk» alterert vekseldominant i en toneart som har sin tonika et halvtonetrinn lavere (→ s. 506). I tråd med tradisjonen for «minore»-variasjoner fra Wienerklassisismens tid får h-mollvarianten av hallingtemaet i t. 37–44 et umiskjennelig «alla turca»-preg. Melodien blir spilt av oboer i karakteristiske tersparalleller som i Bajaderdansen fra *Vasantasena* (→ s. 373). Dessuten framheves ledetonen *a*iss, til dels også nonen *c*iss, som tilleggstoner over en liggende h-molltreklang i strykernes pizzicato, en type orientalisme vi ikke bare har sett i *Vasantasena* (→ s. 358), men også i *Suite ancienne* (→ s. 650). Det «eksotiske» – eller snarere «groteske» – understrekes ytterligere av innsatsene på kvinten i stoppet horn. Bjarte Engeset har framhevet at dette er en hyppig brukt «diabolisk» effekt også i Edvard Griegs orkestermusikk, ikke minst i scenemusikken til *Peer Gynt* (Engeset:63–66). Ved hjelp av ornamenterte melodifigurer spilt av piccolo og fløyter i svært lyst leie, akkompagnert av triangel og cymbal, beholder Halvorsen avsnittets eksotiske tilsnitt også i t. 45–48.

I t. 51 glir mollvariasjonen over i en ny variant av temaet, som nå er tilbake i G-dur og føres i stretto-kanon mellom treblåsere og de dype strykerne. Dette kunne vært utnyttet som starten på et dynamisk-dramatisk stigningsparti, men det viser seg snart at Halvorsen i stedet lar det musikantisk-diverterende preget fortsette. Etter åtte takters kanon spilles resten av temaet som i presentasjonen, bare i ny instrumentasjon og innpakking, bl.a. med polyrytmiske effekter mellom fiolingruppene og piccolofløyta samt bruk av stortromme, cymbal og klokkespill. Fram til slutten av variasjonen i t. 74 følger den andre rapsodien således et tydelig ABA'-skjema med «minore-avsnittet» som kontrasterende B-del, selv om også B i grunnen bare er en figuralvariasjon av A.

Som vi har sett i analysen av den andre rapsodien så langt, må Halvorsen sies å ha gjort maksimalt ut av utgangspunktet, et hallingtema bygd opp av internt beslektete totaktsmotiver med en klar, periodisk metrisk inndeling, hvorav de 16 første taktene er bygd opp av fire nesten identiske fraser. Melodisk er halling-

motivene uten unntak enten skalabevegelser eller treklangsbyrtninger, og musikken er i utgangspunktet ikke er tenkt ut fra å skulle harmoniseres. Ut fra hva vi tidligere har skrevet om Halvorsens holdning til det han anså som monoton musikk med mange gjentakelser, det være seg folkemusikk (→ s. 397) eller kunstmusikk av komponister som Brahms (→ s. 387) og Schjelderup (→ s. 671), er det grunn til å spørre: Hvorfor velge ut akkurat denne hallingen som viktigste tema i en av rapsodiene? Temaet kjente han meget godt, ettersom han allerede under oppveksten var med på å framføre Speratis «Skandinavisk Quadrille», der det inngår (→ s. 68). Han var dermed fullt klar over de utfordringene han stod overfor ved å skulle la det danne viktigste grunnlag for en norsk, symfonisk anlagt rapsodi i Svendsens ånd. Løsningen fram til t. 74 var som vi har sett, å ikle hallingen en spennende og variert orkesterbehandling der både temaer, til dels kromatiske motstemmer, og det vi kan kalle instrumental ornamentikk (→ s. 359) fordeles på nær sagt alle instrumenter i orkesteret, slagverkseksjonen inkludert. Her skiller Halvorsen seg ganske grunnleggende fra Svendsen, som ifølge Steinar Stolpes hovedoppgave om forbildets rapsodier «viser ... moderasjon ... i de krav han stiller til de enkelte instrumenter», ikke forlanger «ukonvensjonell bruk av dem» og sørger for at instrumentenes «stemmer sjelden blir overdrevent teknisk krevende for musikeren» (Stolpe:90 f.). Om bruken av messingblåsere i Svendsens rapsodier presiserer Stolpe videre:

Messingblåserne spiller en forholdsvis beskjeden rolle i disse verkene... Trompeter og basuner brukes så å si utelukkende i kraftige tuttipartier, men slett ikke alltid i slike partier. Når de medvirker, dominerer de tuttiklangen på grunn av sin relative «tyngde»... (*ibid.* :89 f.).

Hos Halvorsen har messingblåserne og slagverkerne minst like spennende oppgaver som resten av orkesteret, noe som har vært tydelig så langt og også skal være med på å prege den påfølgende delen. I motsetning til rapsodiens første 74 takter, som er bygd opp som hallingtema med figuralvariasjoner i stadig skiftende orkesterdrakt, har t. 75–100 klart gjennomføringspreg med oppsplitting av motivene, stadige modulasjoner og dynamisk-dramatisk stigning fram til hovedtonearten G-dur kommer tilbake i opptakt til t. 101.

I opptakten til t. 75 benytter Halvorsen nok en gang åpningsmotivet som brubygger (→ noteeksempel neste side). Det spilles to ganger av trompeter og horn, første gang med «ny» skala over forminsket septimakkord, noe som i kombinasjon med dramatisk crescenderende tremolo i bratsjer, celloer, kontrabasser og pauker antyder et klarere gjennomføringspreg. Etter den avsluttende G-durkadensen i t. 73 f. fungerer den forminskete septimakkorden i t. 75 vekseldominantisk i dominanttonearten D-dur, men den etterfølgende dominantens kvart-

sektforholdninger i neste takt blir ikke oppløst. I stedet går Halvorsen tilbake til en vekseldominantisk akkord i t. 77, men nå som en «tysk» alterert vekseldominant med tersen i bassen. Over denne akkorden gjentas det melodiske motivet, men nå tilbake i den heltonepregete varianten fra forspillet (→ s. 730 f.). Mens det der ble presentert unisont, løsrevet fra enhver understøttende akkordstruktur, inngår det nå i en større funksjonsharmonisk sammenheng, om enn med et noe tilslørt tonalt senter: I t. 78 følger oppskriftsmessig samme dominant med kvartsektforholdning som i t. 76, men heller ikke nå blir den oppløst. Noen annen tonika-akkord enn de to kvartsektakkordene i t. 76 og 78 kommer foreløpig ikke, men disse gir likevel en relativt klar D-durfølelse.

Også i det etterfølgende partiet er tonaliteten tilslørt. Selve temaet settes inn i c-moll, og c-moll ligger som akkordflate i akkompagnementet gjennom nesten tre takter. Akkorden fungerer likevel ikke umiddelbart tonikalsk på grunn av tilagt liten septim, og melodien vektlegger både septimen og den store nonen *d*, melodilinjens toppunkt. C-mollfirklangen kan også forklares som som andretrinnsakkord (Ss^7) i B-dur eller kanskje aller helst som fjerde-trinnsakkord (S^7) i g-moll, varianten til rapsodiens hovedtoneart, dit den forutgående D-durakkorden i t. 78 fungerer dominantisk. I slutten av t. 81 føres basslinja kromatisk opp til *ciss*, og det følger et utsving til D-dur, men det musikalske forløpet fortsetter ikke videre mot g-moll. I stedet følger en ny bikadens som leder satsen tilbake mot c-moll og en nærmest notetro gjentakelse av t. 79–82 i t. 83–86. Noen kadens til g-moll kommer heller ikke i t. 86, og fraseavslutningene med fallende kvint, *a–d*, i melodien (t. 82 og 86) kan snarere ses på som en markering av at *d* fortsatt er det tonale senteret. C-mollflatene med *ess* som markant meloditone i t. 79–81 og 83–

The image shows a musical score for 'Norsk rapsodi nr. 2' (Verke 126 nr. 2), measures 73–82. The score is in G major and 2/4 time. It features piano accompaniment and parts for flute, clarinet, strings, trumpet, and horn. The tempo changes from 'Meno mosso' to 'Più mosso (Allegro)' at measure 78. Dynamics include f, ff, mf, and fz. The score shows complex harmonic structures and melodic motifs.

Norsk rapsodi nr. 2 (Verke 126 nr. 2), t. 73–82 (eksempelet fortsetter neste side)

To norske rapsodier for orkester, Verk 126

83 83 *fz* *ff*

88 88 *cresc.*

93 93 *poco accel.* *tr*

98 98 *tr* *tr* *tr* *a tempo primo* *rit.* *ff*

103 103 *mf* *ff*

Norsk rapsodi nr. 2 (Verk 126 nr. 2), t. 83–106

85 blir dermed å anse som en frygisk fargelegging av satsen, slik vi også har sett i *Fossegrimen* (→ s. 562) og andre verk av Halvorsen.

I t. 87–91 settes brått B-dur inn som toneart etter et mediantrykk fra D-dur. På sett og vis kan B-dur – som nevnt over – sies å ha vært forberedt med de lange c-mollflatene åtte takter før. Dynamisk er vi allerede der oppe i *ff*, og temahodet fra andre halvpart av temaet, «fagottmelodien» fra t. 19 f. (→ s. 731), presenteres glansfullt i trompeter, på enkelte toner støttet av klokkespill. Selv om

B-dur ligger i fem takter, er tonearten ustabil på grunn av et orgelpunkt på akkordens kvint, tonen *f*. I t. 91 dominantiseres akkorden, samtidig som det foregår tematisk fortetting, først i form av viderespining av 16-delsfiguren fra første taktslag i t. 87 og 89, deretter begynnelsen av selve temaet, som setter inn i ess-moll i opptakt til t. 93. Tonalt blir det likevel mer og mer ustabil, idet ess-moll tilsynelatende subdominantiseres ved hjelp av tillagt sekst. Strukturelt får vi dermed en «halvforminsket septimakkord» fra *c*, men ved hjelp av et halvtoneskritt fra *b* ned til *a* glir den over i en intens, forminsket septimakkord fra midten av t. 94. Akkordens ekvidistante struktur gjør det mulig for Halvorsen å sekvensere temahodet, som kun omfatter de nederste tre tonene i mollskalaen, i små terser oppover fra ess-moll via gess-moll (enharmonisk omtydet til fiss-moll) til a-moll uten å skifte akkord. Ytterligere dynamisk-dramatisk intensivering oppnås i dette partiet ved bruk av motbevegelse mellom basslinja og melodien.

Etter at a-moll er nådd i melodien i t. 96–97, fortsatt innen rammene av samme forminsket septimakkord, brytes sekvensmønsteret ved at det heretter sekvenseres oppover i halvtoneskritt i stedet for små terser. Hele akkorden «glir» opp et halvtone-trinn i midten av t. 97 (til forminsket septimakkord på *aiss*) og virker dominantisk til h-moll som kommer i melodien i opptakt til t. 99. Tonearten er likevel fortsatt uklar, da ingen tonika i h-moll kommer. Musikkens spenningsfylte, dissonerende preg opprettholdes i stedet ved bruk av en forminsket septimakkord enda et halvtone-trinn høyere (notert fra *eiss*). Gjennom to takter (f.o.m. opptakten til t. 99) blir den intense akkorden – i utgangspunktet h-molls vekseldominant, men med mange ulike oppløsningsmuligheter – liggende som klimaks i dette gjennomføringsaktige stigningspartiet. I slutten av t. 100 viser det seg at akkordtonene videreføres i tre halvtoneskritt, *eiss–fiss*, *giss–a* og *b–c*, mens *d* blir liggende.* Dermed har vi en dominantseptimstruktur som oppløses helt regulært med autentisk kadens til hovedtonearten G-dur, der hallingtemaet vender tilbake, nærmest triumferende i fortissimo og *tutti* orkester.

Det gjennomføringsaktige stigningspartiet i t. 75–100 kan sies å by på et paradoks som også har relevans for de tre symfoniene Halvorsen skulle komme til å skrive i løpet av det neste tiåret: Hva slags musikalske temaer egner seg til å få en mer «symfonisk» bearbeidelse, og hvordan kan en tillate seg å presentere disse i et orkesterverk? Som Halvorsen har vist i partiet, lar det seg fint gjøre å bygge opp et avsnitt som en kjede av gjennomføringsmessige fraser der større eller mindre

* Om vi retrospektivt vil tolke akkordprogresjonen funksjonsharmonisk innen G-dur, har vi å gjøre med en dominantkjede der det hoppes over et ledd, slik det stundom gjøres i seinromantisk musikk. Den forminsket septimakkorden er tredjedominant (dominantens vekseldominant) og går direkte til dominanten uten å ta vegen om vekseldominanten.

delar av hallingtemaet sekvenseres, imiteres, fortettes osv. i kombinasjon med harmoniske modulasjoner og mer eller mindre dissonerende, spenningsskapende akkordflater. Enkelte røster framholdt at dette ikke nødvendigvis var vegen å gå med et folkemusikalsk utgangspunkt, og at det ble noe kunstig og uttværet over det. Da Halvorsen dirigerte en av rapsodiene i Göteborg 30. mars mente kritiker-signaturen «J.R.» således at det «fanns ett för mycket av konstfullhet i motivflätningen, som eljest var särdeles skickligt gjort i Svendsensk stil» (*GHT* 31/3 1927). En kunne kanskje også kritisere Halvorsen for å trekke inn effekter som ligger svært fjernt fra gangbar «symfonisk» stil. Et åpenbart eksempel er akkompagnementsfigurene med for- og etterslag à la marsj eller polka, som han har lagt inn under de «frygiske» akkordflatene i t. 79–82 og t. 83–86. Stilblandingen framstår ikke som spesielt radikal i forhold til mye annen musikk som hadde sett dagens lys i åra fram mot 1920. Mens en betrakter av i dag kan oppleve en slik konstellasjon av ulike stilnivåer som både verdifull og fascinerende i seg selv, ville nok konservative tilhørere anno 1920 først og fremst assosiere slike episoder med «fikst komponeret Populærmusik» (→ s. 476), der komponisten «forstaar at fraadse i messinginstrumenternes klangeffekter» (→ s. 612) og «Brutaliteter» (→ s. 494), helt fremmed for «den høye stil». Så seint som ved uroppførelsen av Halvorsens andre symfoni i 1924 framhevet Ulrik Mørk likeens: «Hans gamle Kjærlighet til Janitsjar og sterke, noget larmende martialske Klange og Rytmer fornægter sig heller ikke». Etter Mørks mening var det «litt for meget av det», men han la diplomatisk til: «Det er jo nærmest en Smagssag» (*Øbl* 17/3 1924). Som det går fram av det Filharmoniske selskaps repertoar denne sesongen (→ s. 725 f.), var det stor avstand mellom den gjengse musikksmaken i Kristiania og samtidas musikalske avantgarde, som var så godt som ukjent. Halvorsen valgte dessuten å skrive musikk i en sjanger som ble etablert av Svendsen nesten 50 år tidligere, så det var vanskelig å komme utenom en direkte sammenlikning med forbildet.

Etter det gjennomføringsaktige partiet følger f.o.m. opptakten til t. 101 det som kunne vært en triumferende reprise av hele hallingtemaet i hovedtonearten G-dur. Desto mer overraskende kan det virke at både temaet og tonearten forlates etter bare tre takter. Halvorsen nærmest rykker til Fiss-dur i t. 104 ved å omtyde G-durs tonika til Fiss-durs tritonussubstituerte dominant. På siste åttedel i t. 103 tydeliggjøres overgangen ved hjelp av «fransk» alterert dominant, en Ciss-durseptimakkord med den stadig liggende tonen *g* som forminsket kvint i bassen. Forandringen skjer like fullt svært brått og uventet, som et varsel om at noe nytt skal komme. Tempoet settes ned, fakturen tynnes raskt ut, og det viser seg snart at Fiss-dur er brakt inn som en overgang til det langsomme midtpartiet, som går i


h-moll, der Fiss-dur er dominant. Om en ser rapsodien som en helhet, er det uansett ikke behov for en lang reprise av et allerede svært mye brukt tema på dette stadiet av den tematiske utviklingen. Halvorsen velger i stedet å «spare» temaet til slutten av tredje hoveddel i rapsodien der det kommer tilbake med full tyngde, omformet til tredelt takt à la springar.

Den første rapsodien skiller seg fra den andre ved at første hoveddel i mindre grad starter som tema med variasjoner, men går rett på gjennomføringsmessig behandling av springarmotivene (→ s. 730). Som den andre rapsodien har også den første et mektig stigningsparti fram mot en «triumferende», forkortet reprise av springartemaets første åtte takter i *tutti* orkester **ff** t. 117–124). I motsetning til det tilsvarende stedet i den andre rapsodien tones ikke det dynamiske ned etter dette. I stedet følger en *codetta* der temabrokker gjennomføres og intensiveres ytterligere i en lang sluttstigning fram til markante kadenser i hemiolrytme fra t. 153. Den dynamiske intensiteten bevares til det siste ved at alle «hemiol-etterslag» i t. 153–156 markeres med en hoggende, dissonerende akkord, en forkortet dominant med septim og liten none over grunntonen *a* som orgelpunkt. Den dramatiske effekten røper en klar inspirasjon fra første sats i Beethovens *Eroica*-symfoni, som Halvorsen kjente svært godt etter å ha dirigert flere ganger, seinest bare noen uker før han komponerte rapsodien (→ s. 721):

The image shows a musical score for the Norwegian Rhapsody No. 1, measures 151-166. The score is in 3/4 time and key of A major. It features a horn section (trp, hrn., tb/kb) and a string section (basstrb, messingbl). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics range from 'ff' to 'p'. The score shows a transition from a fast, rhythmic section to a slower, more melodic section.

Norsk rapsodi nr. 1 (Verke 126 nr. 1), t. 151–166

Overgangen fra første til andre hoveddel er et skoleeksempel på hvordan en komponist ved hjelp av metamorfoseteknikk kan la et tema nærmest umerkelig «gli» over i et annet. Springarmotivet (temaets første takt) overtas fra t. 157 av horngruppa, flyttes fra kvint- til tersposisjon og nyttes i den varianten vi møtte helt i begynnelsen av rapsodien, med kun halvtonetrinn i dreiebevegelsene (→ s. 729). Hemiol-artikulasjonen fortsetter, men nå med betoning av hovedslagene og med stabiliserende tonika-akkorder. Etter to takter blir to horn igjen

alene, og motivet kommer augmentert i doble noteverdier, løsrevet fra springar-rytmen. I t. 162 tar først begge, deretter kun én av fagottene over, og motivet reduseres til kun en dreiebevegelse mellom tersen *ciss* og undersekunden *biss*, som ligger på forstørret andre trinn i A-dur. Midtpartiet går i parallelltonearten fiss-moll, der de samme tonene ligger på femte og forstørret fjerde trinn i skalaen. Her ligger også opptakten til midtpartiets melodi, «Jeg lagde mig så silde», som til å begynne med spilles av en solocellist (→ , se også slutten av noteeksempelet forrige side). Den repetitive dreiebevegelsen i overgangen mellom delene gjør det fristende å trekke en parallell også til et annet Beethoven-verk, det kjente pianostykket «Für Elise», der akkurat samme dreiemotiv isoleres både innledningsvis og i flere overgangspartier.

På samme måte som i Halvorsens tidligste bevarte orkesterverk, «Rabnabryllaup uti Kraakjalund» (*Verk 8*), er midtpartiene i begge Halvorsens norske rapsodier bygd opp av ei folkevisesom ved bruk av «skiftende bakgrunn» presenteres tre ganger i ulik belysning (→ s. 230 f.). Mens Halvorsen la vekt på kontrast mellom delene i «Rabnabryllaup uti Kraakjalund», er rapsodiens midtpartier bygd opp som mer eller mindre kontinuerlige dynamiske stigninger.

Heller konvensjonell, men like fullt svært virkningsfull og gripende, er Halvorsens behandling av «Jeg lagde mig så silde» i rapsodi nr. 1. Som før nevnt, beholdt han i hovedtrekk harmoniseringen av melodien fra sine egne *Norske Viser og Dandse* fra 1896 (→ s. 393 f.). I den første norske rapsodien kommer vise-temaet uforandret tre ganger med et lite mellomspill mellom de to første. Som vi har vært inne på i analysen av «Air norvégien» (*Verk 30*), behandler Svendsen «Åsmund Frægdegjæva» på nøyaktig samme måte i sin norske rapsodi nr. 3 (→ s. 403). Stolpes beskrivelse av denne kan uten videre overføres til Halvorsens første rapsodi: «I annen hoveddel spilles melodien altså tre ganger i sin helhet, alle gangene i g-moll [hos Halvorsen fiss-moll]. Det er bare instrumentasjonen og dynamikken som varieres» (Stolpe:47). Stolpe vektlegger videre hvordan Svendsens midtparti etter hvert preges av en spenningsoppbygning som «når sitt klimaks via utvidet instrumentasjon og forsterket dynamikk på ett bestemt punkt, nemlig den sterkt 'ladede' $\text{D}\text{D}^{\flat 9}/3$ -akkorden» (*ibid.*:50).

Bruken av dissonerende vekseldominant på det dynamiske høydepunktet er svært virkningsfull også hos Halvorsen. I den tredje gjennomspillingen spilles «Jeg lagde mig så silde»-melodien – kanskje etter mønster av midtpartiet i Svendsens andre rapsodi – til å begynne med av fire horn. Noteeksempelet på neste side, som er litt forenklet for å få det harmoniske klart fram, starter med siste frase av melodien, der horngruppa blir kraftig forsterket av samtlige strykere unntatt kontrabasser, samt fløyter og klarinetter. Melodien spilles i tre oktaver

5.1 Dirigent for det Filharmoniske selskap 1919–20

The musical score is divided into four systems, each starting with a measure number (t. 225, t. 230, t. 235, t. 241). The first system (t. 225) begins with a *tutti* marking and a *ff* dynamic. The tempo is *largamente*. The second system (t. 230) features a *molto rit.* marking and a *pp* dynamic. The tempo is *a tempo "meno mosso"*. The third system (t. 235) includes a *timp* marking and a *pp* dynamic. The tempo is *Allegro moderato*. The fourth system (t. 241) includes a *vc solo* marking and a *pp* dynamic. The tempo is *Allegro moderato*.

Norsk rapsodi nr. 1 (Verke 126 nr. 1), t. 225–247

med styrkegraden *fff* og aksenter på nesten hver tone. Harmonisk følger han også her det opprinnelige arrangementet fra 1896 når han beveger seg fra dissonans til dissonans etter en avventende firedelspause i akkompagnementet i begynnelsen av t. 225 (→ s. 394): Etter kommer det inn en subdominant med uforberedt septim (i melodien), i t. 226 vekseldominant som på grunn av melodi-bevegelsen starter med grunntone, men deretter går over til forminskert septimakkord. Dermed har Halvorsen nådd den akkorden Svendsen bruker på sine dynamiske høydepunkter, og det ville vært fullt mulig å sette fermate på tonen *fiss* for deretter å runde av hele delen. Halvorsen nøyer seg likevel ikke med det: Når melodien går opp til sin siste ledetone i t. 227, tar akkompagnementet sats med ny pause på eneren, men nå kun med en 32-dels varighet. På en forkortet dominantseptim følger en massiv rekke med synkoperte 16-delsnoter i oboer, fagotter, trompeter, tromboner, tuba og kontrabasser. Dominanten får en slags skuffende oppløsning midt i takten, men tonen *ciss* blir liggende videre som tillagt stor septim i D-durakkorden. Etter en slik massiv oppbygging vender Halvorsen tilbake

til vekseldominantplanet med en «tysk» alterert vekseldominant i t. 228. Akkorden markeres kraftig og er merket ***fz***, men den varer ikke lenge, kun en åttedelsnote. Den kan derfor ses på som et siste kraftstøt etter den lange spenningsoppbyggingen, og det er ikke akkorden, men den påfølgende generalpausen i t. 228 som fermateres mens gjenklngen dør ut. I nedsatt tempo, dynamisk neddempet og med foredragsbetegnelsen *dolce* følger et stryker-etterspill som nærmest er et ekko av siste frase i melodien, en siste reminisens av den store kraftutfoldelsen.

På den norske konserten ved den nordiske musikkfesten i Helsingfors 25. mai 1921 var Halvorsen representert nettopp med sin første norske rapsodi (→ kronologi). Blant andre norske verk var den yngre komponisten Alf Hurums *Eventyrland*, som ble dirigert av Halvorsen. Hurum kombinerte deltakelsen med å skrive musikkritikk for *Aftenposten*, og i rapsodien merket han seg særlig «det skjønnne folkevisethema, som først optages af en cello solo, og siden af andre instrumenter, men efter min mening ville vinde ved færre gjentagelser» (*Afp* 6/6 1921). Kan Hurum ha reagert på at harmoniseringen er temmelig ensartet, med svært små avvik gjennom hele delen? Uansett hva han reagerte mot, er det vanskelig å si seg enig i innvendingen. Stigningen i uttrykk, dynamikk og faktur – fra den neddempete celloen som spiller helt alene i begynnelsen, og fram til det omtalte, dissonerende høydepunktet – er så enorm at det på grunn av proporsjonene både internt i midtpartiet og i rapsodien som helhet trengs tre gjennomspillinger av melodien.

I t. 232 setter en klarinettssolist inn med et overgangstema som også ble brukt i et lite mellomspill mellom første og andre melodigjennomgang (t. 184–188). Her kan vi merke oss det karakteristiske motivet med forslag til siste åttedel i t. 233, som Halvorsen også skulle komme til å bruke i den langsomme satsen av sin andre symfoni fire år seinere. Klarinetten avløses av strykerne i opptakt til t. 235, der tonaliteten også veksler fra fiss-moll til A-dur. Rytmisk distinkte motiver som stadig fortettes i vekselspill mellom pauke og en cellosoloist forbereder og leder over til neste del, der åttedelspulsen fra midtpartiet går over til å være halvnotepuls i det avsluttende hallingpartiet. Taktarten er den noe uvanlige 1/2-takt, men det kunne like gjerne vært notert som vanlig alla breve, da taktene aldri grupperes på noen annen måte enn to og to.

Midtpartiet i Norsk rapsodi nr. 2 er basert på folkevisa «Han Ole han tjente i Konningens Gaard», også kalt bare «Han Ole» eller «Ole Vellan». Visa har – akkurat som «Jeg lagde mig så silde» – røtter i en middelalderballade om en ung gutt som får bud om at kjæresten er død. Også melodisk er «Han Ole» nært beslektet med «Jeg lagde mig saa silde», men i de to rapsodiene har Halvorsen evnet

å behandle de to visene på helt forskjellig måte. «Han Ole»-temaet (→ ) blir presentert helt neddempet av en obo-solist med strykerakkompagnement.

Det følgende, lille mellomspillet har utpreget pastoral karakter. Til akkordisk akkompagnement av to klarinetter og én fagott spiller en fløytesolist ornamenterte melodistubber som kan tenkes å imitere både fuglekvisper og en gjeters instrument, det være seg skalmeie, bukkehorn eller fløyte. Fløytemotivene, som vi må anta er komponert av Halvorsen selv, får i t. 125 og 126 en tydelig dorisk fargelegging både i skalabruken (*giss* i stedet for *g*) og gjennom den oscillerende akkordvekslingen mellom h-moll (tonika) og E-dur (durtrekklang på fjerde skalatrinn):



Johan Halvorsen: Norsk rapsodi nr. 2 (Verk 126 nr. 2), t. 124–126, uttog

Som vi har vært inne på i analysen av «Danse visionaire», er bruken av passasjer med pastoralt preg ikke i seg selv ensbetydende med at musikken har et norsk eller for den del et hvilket som helst annet lands tonefall (→ s. 418). Gjennom sitt avvik fra dur og moll kan kirketonearter som dorisk likeens benyttes til å skildre nær sagt hvilken som helst «nasjonalitet», slik vi har sett det i bl.a. *Vasantasena* (→ s. 372 f.) og *Fossegrimen* (→ s. 566). Det avgjørende er hva slags kontekst slike elementer presenteres i, og hvilken erfaringshorisont den enkelte lytteren har. Om et publikum som er kjent med norsk nasjonalromantisk musikk-, kunst- og litteraturtradisjon, får et verk presentert som en «norsk» rapsodi, vil det ikke være unaturlig om det får assosiasjoner til norsk natur og folkeliv. Mon ikke en og annen publikummer til og med kan komme til å se for seg konkrete stemninger som den i Christian Skredsvigs kjente maleri «Seljefløiten» fra 1889 (gjen-



gitt ved siden av), som i sin tur skal ha vært inspirert av diktet «Tonen» fra Bjørnsons ikke mindre nasjonalromantiske bondefortelling *Arne*? Overfor en slik lyttemåte måtte en gjøre seg til bedreviter av rang for å innvende at seljefløyter uten fingerhull slett ikke

kan brukes til å spille musikalske motiver i dorisk skala, enn si påpeke at Skredsvik i sitt «erkenorske» maleri har tatt for seg et motiv fra fransk kunst. Som en svensk kritiker hevdet 20 år tidligere, kunne likeens «Bojarenes inntogsmarsj» passet utmerket inn i en «indisk» kontekst om den bare fikk nytt navn, «Brahminernas intåg» (→ s. 386).

Fløyta fortsetter å være det dominerende instrumentet også i neste gjennomspilling av «Han Ole»-temaet i Halvorsens andre rapsodi. Her blir ikke bare bakgrunnen, men også selve temaet variert. Variasjonen er først og fremst rytmisk, noe vi ser av følgende eksempel, som sammenlikner begynnelsen av temaet i $\frac{4}{4}$ -takt i øverste system og den første variasjonen, som går i $\frac{9}{8}$ -takt, i nederste:



Norsk rapsodi nr. 2 (Verk 126 nr. 2): «Han Ole»-temaet (t. 116–119) og dets første variasjon (t. 129–132)

De nye, i stor grad punkterte rytmefigurene spilles helt neddempet av fløyta, som akkompagneres av strykere *pizzicato*. Hele variasjonen strekker seg over bare åtte takter, og etter fire takters viderespining glir den umerkelig over i tredje og siste melodigjennomgang (→ noteeksempel neste side). Her skifter taktarten til $\frac{12}{8}$ -takt, mens en obo viderefører fløytas punkterte figurasjoner, som dominerer lydbildet en god stund til. Leter vi godt, er visemelodien likevel til stede gjennom hele variasjonen, til å begynne med «gjemt bort» i mellomstemmer i strykerne. En liknende teknikk hadde Halvorsen benyttet i «Huldremøyarnes dans» i *Fossegripen*, der «Auds sang» gradvis vokser ut av bakgrunnsakkordene (→ s. 571). Her i den andre rapsodien kommer temaet gradvis fram i forgrunnen ved at det overtas av mer markante instrumenter, fioliner i opptakt til t. 143 og først én, deretter to trompeter i opptakt til hhv. t. 151 og t. 153. Temaet legges dessuten opp en oktav to ganger, først i opptakt til t. 143, deretter i opptakt til t. 153, der hele orkesteret spiller *ff*. De punkterte figurene fortsetter i ulike konstellasjoner av treblåsere som en egen melodi gjennom hele variasjonen, men får mer og mer kontrapunkt-funksjon etter hvert som «Han Ole»-melodien kommer tydligere fram i dagen. Som i midtpartiet av den første rapsodien, må Halvorsen i bunn og grunn sies å benytte Svendsens etablerte teknikk med «skiftende bakgrunn» (→ s. 739), for selve melodien er ikke forandret på noen annet måte enn at den kommer i dobbelte noteverdier. Det skjer likevel på en langt mer sofistikert måte enn i den første rapsodien, siden tilhørerne nå utfordres med hensyn til hva som er «forgrunn», og hva som er «bakgrunn», i det de hører.

5.1 Dirigent for det Filharmoniske selskap 1919–20

Norsk rapsodi nr. 2 (Verk 126 nr. 2), t. 141–156, uttog

Også i den andre rapsodien munner den dynamiske stigningen mot slutten av midtpartiet ut i en dissonerende, vekseldominantisk akkord. Denne gangen dreier det seg, som i Svendsens forelegg (→ s. 739), om en forkortet dominant-noneakkord (forminsket septimakkord fra *eis*). Som i første rapsodi settes akkorden inn på aller siste meloditone i t. 155 f., men her strekkes den utover to takter og blir liggende mens treblåserne fortsetter med viderespinninger av kontrapunktet (→ de to siste taktene av noteeksempelet over).

Etter en generalpause følger et etterspill som også danner overgang til siste hoveddel. Motivmaterialet er det samme som i det pastorale mellomspillet etter første temapresentasjonen (→ s. 742), og rytmisk er det bare små forandringer helt mot slutten. Tonalt har Halvorsen derimot valgt å forlate den modale, doriske sfæren, idet han i stedet for å veksle mellom h-moll- og E-durtreklanger,

som i t. 125 f., veksler mellom h-moll og Ess-dur i t. 158 f. I fløytemelodien senkes tonene *e* og *g*iss tilsvarende til *ess* og *g*:



Johan Halvorsen: Norsk rapsodi nr. 2 (Verk 126 nr. 2), t. 157–159, uttog

Akkordovergangen fra h-moll til Ess-dur* kan forklares «substansharmonisk» ved at akkordtonene kan nå hverandre ved hjelp av halvtoneskritt i alle stemmer, noe vi har sett hos Halvorsen flerfoldige ganger, seinest i stigningspartiet i første del av rapsodien (→ s. 736). Her blir akkordforbindelsen likevel utstilt og framhevet på en helt annen måte ved at den ikke kommer som ledd i en lengre dynamisk-dramatisk utvikling, men isoleres og benyttes *per se*, som den interessante akkordkonstellasjonen den faktisk er, med en stadig veksling mellom akkordene, fram og tilbake. Akkordene settes dessuten i skarpt relieff til hverandre ved at de to nederste stemmene hopper mellom akkordtoner i stedet for å bevege seg i halvtoneskritt. Den overraskende effekten forsterkes av at tilhørerne har den doriske varianten fra det forrige mellomspillet friskt i minne som sammenlikningsgrunnlag, noe også Halvorsen minner lytterne om ved å gå tilbake til å bruke E-dur i stedet fra Ess-dur i den siste dreiebevegelsen på fjerde åttedel i t. 159.

Både i samtid og i ettertid har Halvorsen norske rapsodier blitt berømmet for den glitrende instrumentasjonen. Den første rapsodien ble ved uroppførelsen framholdt som eksempel på «hvor høit komponisten nu er naaet i overlegen behandling av orkestret» (H:434), og da den ble oppført ved musikkfesten i Stavan-ger samme vår, ble Halvorsen av Reidar Mjøen beskrevet som «en hel troldmann til at instrumentere morsomt og effekfuldt for orkester» (SAb 29/4 1920). Ved den nordiske musikkfesten i Helsingfors 1921 ble den av signaturen «N.P.» karakterisert som «ett till struktur, instrumentation och klangvärde glänsande och

* Ideen til å bruke en slik akkordveksling i et langsomt midtparti i en rapsodi bygget på folketonen, kan Halvorsen ha fått fra Hugo Alfvéns «Midsommarvaka» (op. 19) fra 1903. Også der går midtpartiet i h-moll, og i harmoniseringen av melodien benytter Alfvén en Ess-dur-/Diss-durakkord (med tillagt septim) i dominants sted to ganger på rad, etterfulgt av en «dorisk» avfraserings med h-moll–E-dur–h-moll (eksempelets to siste takter):



Hugo Alfvén: Midsommarvaka (op. 19), t. 285–291, uttog

synnerligen effektivt orkesterstycke» (*Hbl* ²⁶/5), mens den andre rapsodien etter en oppførelse under Kajanus i 1922 fikk ros for at «instrumenteringen är som alltid hos Halvorsen briljant och synnerligen väklingande» (*Hbl* ¹⁷/3). Den første rapsodien, «hvor hans orkestrale Behandling av de nationale Motiver atter maatte vække den mest uforbeholdne Beundring» (*Øbl* ²³/10 1923), ble i pressen beskrevet som «et mesterverk av instrumentasjonskunst» (J.L. i *Ny Tid* [Trondheim] 4/8 1930). Programomtalen til det Filharmoniske selskaps konsert på Halvorsens 70-årsdag 15. mars 1934 omtalte den likeens som «vidnesbyrd om hans ypperlige instrumentasjonskunst».

I programheftet til den filharmoniske konserten der den ble uroppført 14. februar 1920, står det å lese at Halvorsen var i gang med sin tredje norske rapsodi, med «en noget anden form end de tidligere, idet folkevisen her er undergit en række variationer». Notisen bunner antakelig i en misforståelse, i hvert fall hva omtalen av variasjonsformen angår. Den er nemlig myntet på «Rabna-bryllaup uti Kråkjaland» (→ s. 230), som ble framført på samme konsert som den andre rapsodien.

Etter å ha dirigert den første rapsodien i Bergen 15. og 18. april følte Halvorsen behov for å foreta visse forbedringer av rapsodiene, men foreløpig hadde han lite tid til overs. Fra Bergen drog han direkte til Stavanger for å dirigere et forsterket byorkester ved en stor musikkfestival 28. april. Etter et par dager hjemme i Kristiania i begynnelsen av mai gikk ferden videre til Amsterdam, der det ble arrangert en stor Mahler-festival i anledning av Willem Mengelbergs 25-årsjubileum som dirigent for Concertgebouw-orkesteret. Alexander Schmuller, som var fiolinprofessor ved musikkonservatoriet i Amsterdam, hadde i forbindelse med sin opptreden som solist i Kristiania (→ s. 725) invitert Halvorsen som en av festivalens mange internasjonale gjester (JH til AaGH ¹⁸/3). Parallelt med at Willem Mengelberg i løpet av to uker gav orkesterkonserter med samtlige symfoniske verk av Mahler, organiserte Schmuller en egen kammermusikkfestival med «Vijf concerten van internationale moderne kamermuziek» i Concertgebouws lille sal (Mitchell : 77–86, Zwart : 26 f.). Med komponisten selv på bratsj og Schmuller på fiolin var Halvorsens Passacaglia avslutningsnummer ved den andre av disse konsertene, der programmet ellers inneholdt musikk av så forskjellige komponister som Modest Musorgskij og Arnold Schönberg (Mitchell : 85, → kronologi ¹¹/5 1920). Fra Amsterdam, der han og Carl Nielsen var gjester i huset hos Julius og Mien Röntgen, skrev Halvorsen til datteren Aase 6. mai:

Nu har også jeg sveget Norge for en tid, idet jeg befinner mig i Amsterdam for at overvære Mahlerfesten. Samtlige symfonier og korverker skal opføres på 9 koncerter.

Dertil kommer også 5 kammermusikaftner med kun moderne værker som Ravel, Stravinski, Schönberg... o.s.v. Bor hos Röntgen og har det overdådig hyggelig...

Dertil kommer at jeg skal spille min passacaglia og da må jeg se til at komme på «høiden»... Overgangen fra Stavanger til Amsterdam er overveldende. Jeg har nemlig reist i et kjøer derfra. Der blev jeg feiret som «en gud». Store fester. Hurrarop, fanfarer på koncerten. Jeg slog fuldstendig «beina unna tysker'n» [C.M. Artz]. Min 1ste Rapsodie blev kronen på programmet. Men som sagt, *en gud* i Stavanger gjælder ikke for stort mere end et meneske her i Amsterdam.

Utførelsen av Passacaglia «gik udmærket ... og gjorde stor lykke,» fortalte Halvorsen i et brev til Aase 3. juni. Kritikersignaturen H.R. i *Algemeen Handelsblatt* var mindre fornøyd med utførelsen og beklaget seg over Halvorsens «intonation-sins ... as an alt-violinist, of which people can conclude, again, that the participation of the composer is not an axiom for superb execution» (12/5). Uansett grunn var dette aller siste gang Halvorsen spilte klassisk fiolin eller bratsj offentlig.

Omgangen med berømtheter under oppholdet i Amsterdam fikk ham til å se festen i perspektiv. Av et humoristisk brev til hans da 18 år gamle datter Nina, datert 12. mai, går det fram at han nok følte seg en smule bortkommen og gjerne skulle tatt en pause med henne ved kjøkkenbenken hos søsteren Marie i Eiker:

Jeg har det kjækt, da ser du. Omgåes kun verdensberømtheder. Selv «ser» jeg jo meget verdensberømt ut som Du vet. Når jeg er i puds og har et bekymret uttrykk i ansigtet (som om jeg funderte på min niende symfoni) så er jeg ikke til at stå for. Egentlig så ser jeg bare storartet ut når jeg har «cardialgi» men det er jo ikke værd at si. Tænk om vi sat på kjøkkenbænken på Nedberg Du og jeg! Marie slænger kaffe-kjædlen på og gramofonen i spisestuen brøler «Tosca», katta mjauer og kua rauter i fjøset. Herregud!!

Etter et par uker med overveldende inntrykk (→ ramme neste side) var rapsodiene stadig i Halvorsens tanker, og 21. mai skrev han hjem til Annie: «Jeg glæder mig til at komme i ro hjemme for at omarbeide min 2den rapsodi.» Ikke bare den andre, men også den første rapsodien ble revidert sommeren 1920. Fra sitt ferieopphold i den sørlandske skjærgården (mer om dette i kap. 5.2) skrev han rundt midten av juli til Aase: «Det blåser og regner så en ikke kan komme på sjøen og fiske. I den anledning skriver jeg noter, stemmer til mine rapsodier efter jeg har omarbeidet dem noget. Det er en herlig beskæftigelse i regnveir.» Manuskriptet ble sendt til Wilhelm Hansens forlag, som han ikke hadde underskrevet noen forlagskontrakt med på over åtte år, og 11. januar 1921 kunne han fornøyd meddele søsteren Marie: «Mine to norske rapsodier går til Kjøbenhavn – og jeg har fåt meget godt betalt.» Kontrakten er datert samme dag, og honoraret var på 2000 kroner, nest etter *Fossegrimen* det høyeste Halvorsen noen gang mottok for et verk.

Halvorsens inntrykk fra Mahler-festen i Amsterdam i mai 1920

Igår var altså åpningskoncert. Om det så kun hadde vært for denne koncerts skyld så var det reisen verd. En stor, meget stor sal (som Filharmonien i Berlin). Et vældigt podium fylt med orkester og kormedlemmer. I baggrunden et kjæmpeorgel. Hele podiet omrammet med blomster. Så gikk det løs. Først «Das klagende Lied» og så «Lieder eines fahrenden Gesellen» (Schluss) 1/2 times pause. Derefter Mahlers 1ste symfoni i en pragtfuld utførelse. Et vidunder av et orkester. Mengelberg er en pragtig dirigent. Han forstår at dirigere. Jeg kjendte mig i slægt med hans 'måte'. Publikum, svært opblandet med jødisk element, kjendte åbenbart «Mahler» på sine fingre... Iformiddag spillet R. [Julius Röntgen] og frue Mahlers symf. for 2 pianoer for mig, Kl. 2 skal jeg på foredrag (om Mahler) og kl. 7 på generalprøve til 2den koncert. Imorgen kommer altså 2den symfoni (JH til AH ⁷/5).

Kl. 11 mucicerer et bläserkorps på gaten utenfor til ære for Mengelberg. Kl. 2 har Schuller sin 1ste kammermusik og i aften er der generalprøve på 3die symfoni. Koncerten igår [Mahlers 2. symfoni] var for mig den mest fuldendte og gripende jeg nogensinde har hørt i mit liv. Både kor og orkester fuldendt. Ja, jeg er musiklykkelig som jeg ikke har vært på mange år (JH til AH ⁹/5).

Har lært en masse kunstnere at kjende her og her er mere end overrasket over hvor kjendt mit navn er: Fornemlig gjennom «Vasantasnamusiken» og passacaglian. Kapelm. Hertz fra San Franzisko hadde opført en hel del av mine ting. Ligeså Kapelm. Wendel, og flere hollandske dirigenter. Orkestret her er 1ste rangs og jeg nyter over alle bredder den herlige orkesterklang i Mahlers symfonier (JH til AaGH og HK ¹⁷/5).

Igår aftes hørte jeg altså «Lied von der Erde». Den varer en hel aften. [Sarah] Cahier og [Jacques] Urlus var Solister. Jeg må rent ut si' at det var lumsk kjedelig men det kan jo ligge til mig. En ting er sikkert og det er at den på sine steder var så sterkt instrumentert at man bare «så» sangeren... Jeg har lært meget herved og er mere klar over musikalske verdier. Det har vært så meget Mahlermusik at man sterkt mærker hans begrensning. Han er slet ingen «ny Beethoven» som det siges i Wien. Men jeg kjender ikke hans make til at tumle med et orkester og jeg er begeistret over 2., 3. og 4de symfoni. Den 8de, som kommer sist [19/5] skal også være storartet (JH til AH ¹⁸/5).

Jeg vil jo si at make til orkester- og korprestasjoner har jeg aldri før hørt. Men på den anden side kan jeg heller ikke si' at jeg er blitt «Mahlerianer» av at høre alle hans verker. Men jeg har utvidet min horisont betydelig og er sikrere på hvad jeg er for en rar fyr. Jeg kan ikke 'rubrikeres' både fordi jeg er autodidakt og fordi jeg virkelig har udpræget forståelse av hvad der er virkelig godt (JH til AH ²¹/5).

Igår var altså avslutningsfestbanket. Prinsen var tilstede. 3000 menesker. Masser av taler. Mengelberg blev hyldet som aldri nogen musiker i verden... Nu vil jeg hygge mig så godt jeg kan hos Röntgen mens jeg venter på båten. I aften skal vi spille kvartet. Imorgen reiser Karl [!] Nielsen til Budapest. Jeg længter mig syk efter at komme hjem til «Heia». I Norge vil jeg leve og dø. Kan ikke puste ordentlig andre steder. Jeg vet nok at landet har sine skyggesider. Men en får tænke på alt det herlige en har opplevet der (JH til AH ²³/5).

Det er den mest imponerende musikkdemonstration jeg nogensinde har overværet. Vi fikk høre ikke alene hans ni symfonier, men også hans øvrige verker... Alt var mønstergyldig – førsterangs baade fra orkestrets, korets og solisternes side... De indbudte gjester hadde anledning til at overvære alle prøver; paa den maade fikk man høre hver symfoni to-tre gange... De symfonier, som gjorde sterkest indtrykk paa mig var de fem første og af disse igjen særlig den anden. Jeg sad bare og ønskede, at jeg kunde faa opføre den herhjemme... Det kunde være meget andet at fortælle, men—. Et er imidlertid sikker paa, at alle de, som var der vil huske for bestandig disse dage, huske den straalende og enestaaende gjestfrihed og de vidunderlige koncerter. Og det er at haabe, at denne musikfest maa blive efterfulgt af andre internationale musikstevner – det er et ædelt middel til at føre nationerne sammen igjen (intervju i *Aftenposten* ⁵/6).

Bitter avskjed fra Filharmonien 1920

Selv om Halvorsen trivdes i arbeidet med orkesteret og musikerne, klarte han aldri å utvikle noe hjertelig forhold til det filharmoniske selskapet som organiserte det. Styret hørte han sjelden eller aldri fra, og som «underdirigent» under Schnéevoigt opplevde han sin stilling som høyst usikker. I et brev til datteren Aase skrev han lakonisk 8. desember 1919: «Orkestret er fremdeles hyggeligt at arbeide med. Direktionen ser jeg ikke noget til som rimelig er. Jeg har jo heller ikke erklæret den min kjærlighed.»

Parallelt med engasjementet i Filharmonien opprettholdt Halvorsen en nær kontakt med Nationaltheatret, der han fortsatt var ansatt som kapellmester, riktignok med en minimal arbeidsplikt. Teateret hadde bare «5 musikere til at besørge den fornødne scenemusikk» (Wiers-Jenssen 1924:371), blant dem konsertmester Gustav Lange, som i likhet med Halvorsen var ansatt begge steder på én gang. Halvorsens oppgave ble således å organisere og ved enkelte anledninger komponere scenemusikk (→ *Verk* 125, 127 og 128). Den måtte også øves inn med de syngende skuespillerne og de fem musikerne, men det var sjelden nødvendig for ham å være til stede under forestillingene. Mellomaktsmusikk ble bare gitt til Strindbergs pasjonsspill *Påske*, da en strykekvartett framførte tre av Haydns *Sieben Worte Jesu am Kreuze* (→ 9/10). Det er høyst tvilsomt om Halvorsen selv deltok som fiolinist.

Med den begrensede musikalske virksomheten ved Nationaltheatret var det ikke mange praktiske problemer forbundet med å være ansatt både der og i Filharmonien på én gang. Etter at nye forhandlinger om å benytte orkesteret til operaforestillinger brøt sammen på nyåret 1920 (*NTprot* 14/1), ble det imidlertid klart at Nationaltheatret ikke kunne fortsette å lønne en kapellmester uten at han fikk mer å gjøre. Det var begrenset hva slags scenemusikk en kunne få utført av bare fem musikere, og i tillegg kom at teateret og dets publikum savnet mellomaktsmusikken. Halvorsen ble derfor bedt om å utrede mulighetene for å engasjere «et mindre orkester paa ca. 13 mand samt om avholdelse av en prøve paa et saadant orkesters virkning» (*NTprot* 20/1). Den 30. januar skrev han til Aase:

Jeg lever i et dilemma for tiden. Teatret vil engagere et 14 mands orkester og forlanger at jeg skal dirigere all mellemaktsmusikken, hvad jeg synes ligger noget – for ikke at sige *meget* – under mit kunstneriske nivå. Og da Filharmonien er et usikkert foretagende og min stilling der er avhengig av menesker (med Schneevoigt i spissen) som slettes ikke hverken beundrer mig eller er mine venner, så er stillingen efter mange års slit ikke netop så liketil morsom. Men verden er ikke sentimental for tiden. Og det blir vel ‘ei rå’ som digteren siger... Filharm. kommer at få et klækkeligt underskud.

At Halvorsen følte seg konstant forfordelt av Filharmonien, men heller ikke anså Nationaltheatret som noe blivende sted, går tydelig fram av hans neste brev til Aase, skrevet en lørdag i slutten av februar:

Det kan nok være at ikke mor har overdrevet. Men filosof er hun ikke. Og det begynner jeg at bli, idet jeg nemlig tænker som så: «Ethvert meneske har både fysisk og åndelig sin blomstringsperiode. Det er en fælles skjæbne for alt og alle at der kommer nogen og tar frugterne av ens arbeide, tilsyneladende iallefald.» Nu har jeg holdt ud i 20 år på min post og selv om nu ikke jeg, synes andre det er på tide at jeg blir avløst. Når jeg tænker på de forskjellige teaterchefers 4–5 års popularitet og ser hvordan de nu omtales og bedømmes av sine tidligere venner og gamle fiender, så er det ikke vanskeligt at forstå at den samme skjæbne omsider også når mig. Dette er nu mine primitive filosofiske tanker om det som nu går for sig. En anden sak er at jeg synes det er hårreisende uretfærdig og ærgerligt. F.ex. at Schneev[oi]gt reiser til Drammen med orkestret, at han holder koncert for Stortinget [19/2] – og med norske værker [Svendsens Karneval i Paris og Griegs suite fra *Sigurd Jorsalfar*] som jeg har instuderet og indblæst min ånd i o.s.v. o.s.v. Hvad nu teatret angår så er det jo nok så indlysende at jeg der intet blivende sted har når orkestret er vække, og hvis jeg blir der for at dirigere et 12–14 mands orkester så gjør jeg det for at ha' noget at leve av – ene og alene. Nogen tiggegang til direktioner f.ex. 'Filharmonien' finder jeg nytteløs og uværdig. Summa sumarum! La' homla suse!

Samtidig som han av Nationaltheatret ble «tilkjendegitt, at man ønsket retslig at staa frit med hensyn til hans engagement for næste sæson» (*NTprot* 20/2), fryktet Halvorsen at han var den første som måtte gå av dersom Filharmonien skulle bli nødt til å innskrenke virksomheten på grunn av de økonomiske problemene. Verken musikerne eller dirigentene var engasjert for mer enn ett år om gangen, og i april skulle alle kontraktene reforhandles. Av de tre kapellmestrene var det likevel ikke Halvorsen, men Neumark som stod svakest. Styret forhandlet i begynnelsen av april med mer «attraktive» utenlandske dirigenter med sikte på å erstatte ham (Huldt-Nystrøm:118 f.). *Aftenposten* åpnet spaltene sine for en ny dirigentdebatt rundt den «tredje» dirigenten og innhentet uttalelser fra alle byens musikkanmeldere (24/4), men Halvorsens posisjon syntes ikke å ha vært tema på det tidspunktet. Likevel ble Schnéevoigt reengasjert på enda bedre vilkår enn før, mens det varte og rakk før Halvorsen hørte noe som helst fra styret. Han reiste til Bergen og Stavanger for å gjestedirigere, og fra Bergen skrev han hjem til Annie 14. april: «Fra Filharm. har jeg endnu intet hørt. Jeg orker forresten hverken at tænke på, eller skrive om dette forbandede tema.» Først da han som snarest var innom Kristiania 1. mai, fikk han Filharmoniens tilbud om reengasjement av 29. april, som bl.a. gikk ut på at han i tillegg til dirigentforpliktelsene skulle ta del i selskapets administrative arbeid. Bakgrunnen var at selskapets intendant måtte sies opp i slutten av februar fordi selskapets økonomiske kalkyler hadde

vært altfor optimistiske. Halvorsen anså dette tilbudet som en fornærmelse og skrev til Aase fra Amsterdam 17. mai:

Min stilling næste saison svæver i det blå idet jeg hværken er engageret ved «Filharmonien» eller ved «teatret». Dette må jeg få en avgjørelse på inden saisonen slutter ser dere. Filharm. vil ha' mig til en slags 'intendant' (formodentlig visergut) ved siden av min koncertvirksomhed og det vil ikke jeg gå med på. Ved Teatret tænker man på at lage et orkester på 12 mand (mellemaktsorkester) og dette skulde jeg da dirigere – iallefald på premiererne. Dette har jeg heller ingen lyst til som dere kan forstå. Imidlertid, leve *må* vi jo og indtægter *må* jeg ha' og i Xnia *vil* jeg være o.s.v. Som dere herav kan forstå er der adskilligt som venter mig hjemme. Har ikke ro på mig før der er blit en ordning.

Den usikre stillingen hjemme i Kristiania gjorde det også umulig for ham å reflektere over tilbud om engasjementer som gjestedirigent i utlandet. Til Aase skrev han fra Amsterdam 24. mai:

Jeg er tilbudt at dirigere i Antwerpen næste saison hvis jeg kan skaffe den belgiske dirigent engagement i Xnia. *Men*, der står jeg! Havde det været for 20 år siden så var der noget andet... I Filharmonien drar det tiden ut med at sende mig kontrakt. De vil gjøre mig mør. Men før jeg går ind på at være nogen slags intendant skal jeg leie ut et par værelser og begynde at gi timer.

Forholdene rundt stillingen i Filharmonien er hovedtema også i hans brev til Annie 21. mai. Her kommer det også fram at han ikke bare var spurt om å være intendant, men også om å dirigere flere konserter enn året før, uten lønnstillegg:

Fra Filharmonien har jeg intet hørt. Det blir i alle tilfælde ikke noget godt jeg får høre. Spørsmålet er kun om jeg skal sette mig selv utenfor, nyte en pressekampagne og så bli glemt, *eller*, om jeg skal bite i det sure eple og ta non flere konserter for 10.000. Det er jo ikke dårligt. Carl Nielsen, som er direktør for konservatoriet og dirigent i Musikforeningen – desuten Danmarks største komponist, er glad ved at tjene 8.000. Og Dr. Auroy som er 1. dirigent for et 80 mands orkester i Haag tjener ialt 10.000. *Men, intendant* vil jeg ikke være under nogen omstendighed... Det Du skriver om Schneevoigt er vistnok sandt. Der blir ikke i noget tilfælde hyggelig der sålänge denne mand skal regjere. Siger jeg 'nei' så får jeg og vi ta' konsekvenserne.

Halvorsen var virkelig i villrede. Skulle han gjøre som året før, svelge stoltheten og ta imot Filharmoniens tilbud, som også sett med internasjonale øyne var meget fordelaktig? Alternativet, å lede et lite ensemble i mellomakts- og scene-musikk ved Nationalteatret, var ikke særlig fristende.

Etter Halvorsens hjemkomst fra Amsterdam ved månedsskiftet mai/ juni synes det som om styret i Filharmonien gav etter i intendantspørsmålet, for i et brev til Aase 3. juni skrev han: «Det er også et lidet rift i de filharmoniske skyer så jeg kan øine en stomp blå himmel...» Det var imidlertid flere problemer med reforhandlingene av Halvorsens kontrakt med det Filharmoniske selskap. Hans fra før skrantende tillit til styret var sunket til under nullpunktet, og han stolte

ikke på noen formuleringer i kontraktutkastene, med mindre de var klinkende klare. Det meste av sommeren tilbrakte han på Dvergsøya utenfor Kristiansand (mer om det i neste kapittel), og derfra skrev han til Aase en gang i juli:

Fra Filharm. har jeg havt tilbud med den forandring i kontrakten at koncerternes *art* og *antal* bestemmes av direktionen. Dette kan muligens bli en faldgrube for mig, og jeg skriver derfor til Dir. [Direktionen] for at utbe mig en nærmere forklaring. Ellers kan Du forstå, at jeg ikke kan si' nei, sætte mig utenfor alt arbeide og renoncere på 10.000 kr! – *Men*, skriv ikke til mor om dette er Du snil. Hun er spænna gær'n når det gjælder dette uharmoniske tema (JH til AaGH u.d.).

Annie Halvorsen var ikke mer «spænna gær'n» enn at hun lenge hadde forsøkt å få ektemannen til å gi etter for presset fra Filharmonien. Hun mente «man skulde være fornøiet med det man har o.s.v.» (ifølge JH til AaGH ³/6), men til ingen nytte. Under sitt årvisse sommeropphold ved kurbadet i Larvik (SGH til ØD 22/3 1995) mottok hun følgende linjer fra sin bedre halvdel:

Har havt et meget høfligt brev fra hr. advokat Onsager hvori han udtaler det håb at jeg vil føle mig mere knyttet til institutionen og stå direktion og formand bi med råd og dåd. Samtidig sender han et tillæg til kontrakten (som jeg allerede har) hvori udtales: «at kontrakten blir som før med den forandring at koncerternes art og antal bestemmes av direktionen». Jeg tror ikke på noget synderlig større antal koncerter men jeg skriver idag tilbage at jeg utber mig Dr.s utalelse om hvordan dette nye passus i kontrakten er at forstå – inden jeg skriver under. En ting er imidlertid sikkert, at skriver jeg under, *så gjør jeg det*, og så vil jeg gjøre hvad jeg kan uten at se mig hværken til venstre eller høire, eller høre på hvad den eller den sier at den har sagt o.s.v. Et år til av samme disharmoniske art orker jeg ikke. Det lammer hele min arbeidsglæde. Får nu se hvad de svarer. Jeg har noie overveiet hvad jeg vil skrive (JH til AH u.d.).

«På min anmodning til Filharm. om nærmere besked har jeg endnu intet hørt, men nu skal De få vente på mig,» skrev Halvorsen i sitt neste brev til Annie 21. juli. Deretter ser det ut til å ha gått flere uker før partene igjen var i kontakt med hverandre, men det synes som om Halvorsens taktikk overfor Filharmoniens styre var vellykket. Den 16. august ble han nemlig innkalt til konferanse der det ble framsatt et nytt tilbud. Antall konserter skulle nå kontraktfestes til 28, og etter anmodning fra styret skulle han også dirigere andre konserter mot 10 % av bruttoinntekten. Dermed hadde Filharmonien gitt etter både i intendantspørsmålet og uklarhetene omkring antall konserter. Desto mer forbausende kan det virke at Halvorsen dagen etter avslo tilbudet. Huldt-Nystrøm, som ved 50-årsjubileet i 1969 skrev orkesterets historikk på oppdrag av Filharmonisk Selskap, kom til at reengasjementet av Halvorsen «i siste omgang [synes] å ha strandet på honorarspørsmålet», da det «av referatene i styreprotokollen» var «vanskelig å danne seg et annet bilde av dette» (Huldt-Nystrøm:125).

Om Huldt-Nystrøm hadde undersøkt presseartikler fra 1920, og ikke bare styrets egne protokoller, ville han raskt kunnet fastslå at bakgrunnen for bruddet mellom Halvorsen og Filharmonien var langt mer kompleks. I morgendnummeret 19. august, samme dag som det Filharmoniske selskap skulle avholde generalforsamling, brakte *Aftenposten* en lengre artikkel med følgende iøynefallende overskrift: «Skal kapelmester Halvorsen kastes—?» Innlegget var trolig skrevet av Halvorsens alltid like lojale støttespiller Hjalmar Borgstrøm, som uten nærmere kjennskap til sakens detaljer gjentok sine argumenter fra våren før, at «en *norsk* dirigent under enhver omstændighet maa beholdes i Filharmoniske selskab», og at ingen andre nordmenn hadde «de betingelser som hr. Halvorsen for at fylde denne stilling». Han henviste ellers til Halvorsens store suksess i Paris i 1908 (→ s. 617) og minnet om at han seinest ved en konsert kvelden før var blitt karakterisert som «the most wonderful conductor» av den gjestende verdensstjernen Nellie Melba.*

Etter å ha innhentet flere opplysninger, formodentlig fra Halvorsen selv, kunne *Aftenposten* i sitt aftennummer samme dag bringe flere detaljer om saken:

Det viser sig, at vort forlydende idagmorges er korrekt: Kapelmester *Halvorsen* har under forhandlinger med Filharmoniskes direktion erklæret sig villig til at fortsætte som dirigent paa de samme betingelser som i forrige sæson. Direktionen finder imidlertid ikke at kunde gaa ind paa kapelmesterens forslag, men har istedet stillet betingelser som hr. Halvorsen finder uantagelige. Filharmoniskes direktion har derefter meddelt kapelmesteren i en skrivelse igaar, at den anser forhandlingerne angaaende kapelmesterens fortsættelse som fast dirigent for afbrudt. Direktionen haaber, dog – tilføier den – at der for fremtiden vil blive anledning til at faa kapelmesteren som gjestedirigent.

Vi tager ikke feil, naar vi tilslut oplyser, at hr. Halvorsen vil betakke sig for at optræde som «gjæstedirigent» ved sit eget gamle orkester i sin egen by.

Sagen kommer til behandling paa Filharmoniskes generalforsamling i eftermiddag.

Allerede i utgangspunktet lå generalforsamlingen i det Filharmoniske selskap an til å bli et rabaldermøte, da styret måtte redegjøre for et underskudd på hele 170 000 kroner for sesongen 1919–20. Styret var lite glad for å få kritiske spørsmål om sin behandling av Halvorsen på toppen av dette, men styreformann Onsager gikk med på å «referere ialdfald de par sidste skriftveksler mellem styret og kapelmesteren». Disse gikk i korthet ut på at Halvorsen var blitt tilbudt «10 000 kr. for indtil 8 mandagskonserter og 20 andre koncerter, desuden 10 pct. af bruttoindtægten, dog ikke under 100 kr. for hver ekstrakonsert». Mot dette stod Halvorsens krav om «8 abonnementskonserter, 8 folke- og 8 Calmeyergade-

* Konserten måtte visstnok flyttes til Halvorsens domene, Nationaltheatret, fordi Melba nektet å synge i Universitetets aula på grunn av Edvard Munchs «obskøne» malerier. Se for øvrig M. Hurum:64 f.

konserter, desuden 10 pct. af bruttoindtægten, dog ikke under 250 kr. for hver ekstrakoncert» (*Afp* 20/8). «Hr. Onsager fandt Halvorsens forlangender av den art, at Filharmoniske ikke kunde forhandle yderligere med ham» og understreket at «styret stod enstemmig i sine beslutninger overfor Halvorsen,» at «Halvorsen har faat saa gode tilbud fra os, at hans tilbaketræden kun kan komme av manglende interesse,» og «at Halvorsen blev budt bedre betingelser end de andre kapelmestere» (*VG* 20/8). Selskapets nye forretningsfører, Claus Winter-Hjelm, «erklærte derpaa at det var hans overbevisning, at det vilde være en letsindighet av Filharmoniske, hvis det hadde gaat med paa Halvorsens krav» (*VG* 20/8). På gjentatte og pågående spørsmål fra aksjonæren Kaare Schøning, som støttet Halvorsen, måtte Onsager likevel innrømme at Halvorsen «bare hadde forlangt de samme betingelser som ifjor» (*Afp* 20/8). Dette ble også poengtert offentlig av Halvorsen selv da *Verdens Gang* kort etter generalforsamlingen oppfordret ham til å gi sin versjon av «aarsaken til bruddet»:

Min kontrakt forrige sæson lød paa 24 koncerter – 8 abonnementskonserter, 8 lørdagskonserter og 8 koncerter i Calmeyergatens missionshus. Mit arbeide utover dette fik jeg selvfølgelig ekstrabetaling for. Jeg tilbød Filharmoniske at fortsætte paa samme betingelser i den kommende sæson. Dette vilde imidlertid selskapet ikke gaa med paa. Man forsøkte først at redusere min gage. Da dette ikke lykkedes prøvet selskapet at faa mig til at underskrive en kontrakt, hvori jeg skulde forpligte mig til at dirigere et ubegrenset antal koncerter. Mit svar var selvsagt nei.

Filharmoniskes næste skridt var at tilby mig at fortsætte paa den betingelse at jeg skulde dirigere færre abonnementskonserter end ifjor. Schnéevoigt skulde overta nogen av mine abonnementskonserter. Med andre ord: jeg skulde fortrænges til fordel for ham.

Jeg fastholdt imidlertid mine krav. Svaret var et brev fra Filharmoniske. Det het i dette, at man betraktet forhandlingerne for avbrutt; – men – het det videre – «vi vil sætte stor pris paa om De vil optræde som gjæstedirigent ved norske koncerter.»

Idag har jeg sendt advokat Onsager mit svar. Jeg har svart, at jeg er i mit eget land, at jeg har været dirigent i Norge i en menneskealder og at jeg betrakter tilbudet som en fornærmelse. Videre, at jeg ikke vil fraskrive mig retten til at dirigere utenlandske koncertverker.

Jeg har maset siden i mars for at faa ordnet saken med Filharmoniske, men først netop nu har jeg faat det endelige svar. Man har – hvad jeg altid har merket – maattet vente paa Schnéevoigts svar. Jeg har faat tilbud om dirigentstillinger i Tyskland og Belgia, men har avslaa dem – av hensyn til Filharmoniske (*H*:457 f.).

Ifølge Halvorsens framstilling var det verken honoraret eller konsertantallet som var det springende punktet under reforhandlingen av dirigentavtalen, for som det går fram av hans udaterte sommerbrev til Annie og Aase, skulle styret ifølge den nye kontrakten ikke bare bestemme *antall* konserter, men også «konserternes *art*» (→ s. 752). I praksis betydde det at Halvorsen bare skulle få dirigere seks abonnementskonserter, mens Schnéevoigt skulle lede 18.

At Halvorsen så seg tvunget til å fravike sin vanlige praksis med å avstå fra å delta i offentlig debatt rundt sin person, viser klart hvor urettferdig han følte seg behandlet av styret. I tillegg kom at Klaveness benyttet generalforsamlingen til å rette uvanlig krasse angrep mot Halvorsen og hans angivelig manglende innsats for Filharmonien gjennom året som var gått:

Skibsreder Klaveness uttalte derpaa, at man burde la Filharmoniske arbeide i fred. Det er let at finde feil ved et saa nyfødt spædbarn, sa hr. Klaveness blandt annet; men det er mig ganske ufattelig hvorfor der forsøkes laget sensation i anledning av Halvorsens tilbaketræden. At hr. Halvorsen gaar er beklagelig, men det er ikke vor feil. Vi har gjort alt hvad vi kunde for at faa et godt samarbeide med ham... Schnéevoigt sparer sig ikke. Han er utrættelig, men Halvorsen har ikke gjort andet end det han absolut maatte gjøre. Schnéevoigt rager høit over Halvorsen. Det kan trygt sies, at Halvorsen kunde ha gjort mere for Filharmoniske end han har gjort (*VG* 20/8).

Etter at Klaveness' harde utfall var gjengitt i *Verdens Gang* 20. august, følte Halvorsen nok en gang behov for å rettferdiggjøre seg overfor offentligheten. Den 21. august tok han derfor kraftig til motmæle i et langt og bittert innlegg i *Aftenposten*:

Uagtet avisernes referater fra generalforsamlingen i Filharm. selskab indeholder saa forskjellige udtalelser af repræsentantskabets ordfører, hr. Klaveness, som paa den ene side, at jeg «mangler interesse og energi» og paa den anden side, at «det er saart, at man ikke kan faa en saa udmerket orkesterleder o.s.v.», er der dog visse ting, som er fremkommet i møtet og som det maa være mig tilladt at svare paa.

Hovedspørqsmaalet er og bliver: mit engagement for kommende sæson. Herom har jeg skriftlig og mundtlig gang paa gang i tydelige ord erklæret, at jeg er villig til at fortsætte min kontrakt fra forløbne sæson uforandret. Det er da kanske misvisende, naar den ærede direktion kalder dette at gjøre vanskeligheder og afbryde forhandlingerne. Jeg har ogsaa erklæret mig villig til at overtage eventuelt mere arbeide paa bestemte og høist rimelige vilkaar, ligesom jeg til stadighed, baade mundtlig og skriftlig, har udtalt ønskeligheden af et intimere samarbeide. Men hvad jeg *ikke* vil, er at reduceres i henseende til arbeidets kunstneriske kvalitet eller i økonomisk henseende, naar deri ligger en krænkelse. Penge har aldrig spillet nogen rolle for mig i kunstneriske spørqsmaal; men naar deri ligger en krænkelse, forhandler jeg hverken om 1 krone eller 1 million.

Som gjestedirigent for norsk musik af og til vil jeg selvsagt ikke optræde. Jeg har i over tyve aar staaet i spidsen for vor bys orkester og ledet hundreder af symfonikonserter og endnu flere operaaftener. Rollen som gjest engang imellem er da ikke naturlig for mig...

Hvad nu direktionens uafladelige «enstemmige» beklagelse over manglende «samarbeide» angaar, saa har herrerne aldrig nogensinde interesseret sig for at høre mine raad. D'hr. har vendt mig ryggen fra den første dag da den norske aabningskoncert blev givet, og hvor jeg fik en tydelig følelse af, at jeg var overflødig. Det var jo ogsaa bestemt, at prof. Schnéevoigt skulde lede driften de første aar. Jeg havde da intet andet valg end at dirigere de mig tildelte koncerter med de mig tildelte solister.

Hr. Schnéevoigt har «raadet», og jeg deler ikke altid hans mening. Jeg vilde f.eks. have fraraadet hans artikkel om vor afdøde klarinettist Davidsen,* hans eneoptreden ved en koncert for Norges storting med bl.a. norske verker. Og jeg kunde kanskje med min lange erfaring om norske musikforhold givet raad, som ikke bare førte til 170.000 kroners underskud. Men man har aldrig ønsket det. Var det ikke det ærligste standpunkt at indrømme det?

Nu leder man efter angrebspunkter. Jeg vil da gjerne faa præcisere, at jeg modtog en kontrakt, som jeg opfyldte til punkt og prikke, og jeg har erklæret mig villig til at fornye den uforandret, samt gjentagende udtalt ønsket om et intimere samarbeide mellem dirigenter og direktion.

P.S. Ifølge «Verdens Gang» for igaar har hr. Klaveness udtalt, at «Schnéevoigt rager høit over Halvorsen». Denne udtalelse er naturligvis af betydelig interesse for dem, som maatte brænde efter at blive bekjendt med hr. skibsrederens mening. Jeg kunde fremlægge kritiker og udtalelser fra endnu større autoriteter fra mine koncerter i Kristiania, Stockholm, Helsingfors, Kjøbenhavn og Paris, som vilde hæve den der rager høit over mig op til et godt stykke ovenfor Parnasset.

Det ligger ikke så rent lite såret stolthet bak disse formuleringene. Striden om antallet abonnementskonserter var utvilsomt bare dråpen som fikk begeret til å renne over. Helt fra første stund hadde Halvorsen måttet finne seg i å bli stilt totalt i skyggen av Schnéevoigt, og etter at styret fornærmet ham med å ville ha ham til intendant, var hans mistro mot orkestersonskabet blitt for stor til at såret kunne leges. Også den pressedebatten som fulgte i ukene etter generalforsamlingen, må i det store og hele sies å avdekke det vi har kunnet lese ut av Halvorsens private brev fra perioden, at striden hadde dype røtter tilbake til det som gikk for seg rundt stiftelsen av selskabet våren 1919. Den kontrakten Halvorsen omsider ble tilbudt og under tvil aksepterte for sesongen 1919–20, representerte i seg selv en så stor degradering av hans posisjon at han opplevde selv den minste forverring av fjorårets vilkår som helt uakseptabel. For dette standpunktet fikk han massiv støtte fra samme hold som våren før. Borgstrøm tolket Filharmoniens steile krav som «at Halvorsen for enhver pris skal chikaneres ud af 'Filharmoniske selskab'» og framholdt: «Man kan ikke med billighed forlange, at den

* Ved etableringen av FSO fant Schneevoigt NTOs mangeårige førsteklarinettist Ingvald Davidsen uskikket til å bekle samme stilling i det nye orkesteret (UMU:148, 7/7 1919). Davidsen, som noen år tidligere ble beskrevet som et «europæisk navn» (*Afp* 8/5 1920) og i flere år var formann i Kristiania Musikerforening, fikk en rekke støtteerklæringer i avisene, også fra Halvorsen, men Schneevoigt svarte arrogant i *Aftenposten* 27. september 1919: «Jeg, Georg Schneevoigt, erklærer herved – alle Skriverier og Attester tiltrods – at jeg anser Hr. D. som en undermaals Klarinettist, som det aldrig for Alvor vilde bli Tale om at betro den ansvarsfulde Klarinet-stilling i et første Klasses utenlandsk Orkester.» Som referert i *Ørebladet* 28. august 1920, tok Davidsen «sig overmaade nær av dette brutale Overfald. Han blev syk og døde nogen Tid efter. Blandt hans Venner var det en almindelig Opfatning, at det var Kapelmester Schneevoigts Overfald i 'Aftenposten' som fremkaldte hans Død.» Den offisielle dødsårsaken var ifølge *Musikbladet* magesår (nr. 51–52 24/12 1919:379, nr. 1 7/1 1920:1 f.).

norske dirigent skal forlægge sin hovedvirksomhed til Calmeyergaden, medens udlændinger faar optræde i Aulaen (*Afp* / H:453). Som formann i Norsk Tonekunstnersamfund uttrykte også Iver Holter klar støtte til Halvorsen, som satte stor pris på uttalelsene fra sin tidligere konkurrent. I et takkebrev til Holter, datert 25. august, forsøkte han likevel å bagatellisere alle vonde følelser:

Egentlig fik jeg ikke sagt Dig hvor stor pris jeg sat på Dine udtalelser i Verdens gang og hvor taknemlig jeg var over Din visit til mig. Jeg lader *situationen* – hvis der er nogen – udvikle sig som den kan, og glæder mig selvfølgelig over de beviser på sympati jeg har modtat – bl.a. har Fridtjof Grøndahl sendt mig et meget elskværdigt og forståelsesfuldt brev i anledningen – men jeg håber ingen tror at jeg er nedbøiet av græmmelse over hværken hr. Klaveness' eller de andre herrers testimonium. Min mave er i den bedste orden og cigarretterne smaker fremdeles forbandet godt O.S.V. . . .

Holter gjentok sine støtteerklæringer til Halvorsen ved flere anledninger, bl.a. i et intervju i *Aftenposten* 30. august:

Jeg synes, at kapelmester Halvorsen intet andet havde at gjøre, end hvad han har gjort. Han var alt andet end fordringsfuld i sine forlangender. Efter alt, hvad jeg har faaet ud af de svævende udtalelser, saa har man taget fra ham nogen abonnementskonserter, og dette finder jeg er en honnørsag, som Halvorsen er fuldt berettiget til at opfatte som saadan... Det for os usmakelige er, at hr. Schnéevoigt, som altsaa er en fremmed og som har vist, at han ikke har svært megen interesse for vort musikliv, aabenbart regjerer enevældig ved hjælp af en del amatører, hvis fortjeneste af selskabet rigtignok er al ære værd, hvad den økonomiske indsats angaar.

Naar man snakker om at bringe frem noviteter, har Halvorsen spillet en hel del noviteter – Schnéevoigt har ikke gjort det. Hvis nogen skulde optræde som gjestedirigent, saa var det hr. Schnéevoigt. I tilfælde af, at det nu, paa grund af de mange uheldige dispositioner, gaar galt med Filharmoniske selskab – hvilket er meget sandsynlig at det gjør – saa skal det formentlig som vanlig hede: «Sligt gaar ikke i Kristiania!»

Ironisk nok opptrådte Halvorsen kort etter, 15. september, som gjestedirigent for det Filharmoniske selskaps orkester ved en «Norsk Symfonikoncert» som ble arrangert til ære for deltakerne i en stor, internasjonal kvinnekongress (ICW). På programmet stod komposisjoner av Svendsen, Grieg og til slutt Halvorsens første norske rapsodi. Konserten fant sted i Nationaltheatret, der «Halvorsen blev hilset med demonstrativt bifald og 'Brudefølget drager forbi' ... maatte gjentages efter den haandfaste opfordring» (*Afp*). At Halvorsen i det hele tatt stilte opp som gjestedirigent ved en «norsk konsert», noe han nylig hadde karakterisert som «fornærmelse», skyldtes at det var teateret som hadde leid orkesteret, og ikke omvendt. Etter denne konserten skulle det imidlertid gå over tre år før Halvorsen igjen svingte taktstokken i Filharmonien, og han skulle aldri komme til å opptre i andre roller enn som gjestedirigent.

5.2 Tilbake som Nationaltheatrets kapellmester 1920–29

En av grunnene til at Halvorsen kunne tillate seg en steil holdning vis-à-vis det Filharmoniske selskap, var vissheten om at han tross alt hadde et annet engasjement i bakhånd. Formelt hadde han aldri sluttet ved Nationaltheatret, og teater-sjefen og teaterets styre satte svært mye inn på å beholde sin kapellmester. Gjennom 20 år hadde han gang på gang demonstrert sine fabelaktige evner i det daglige arbeidet med tilretteleggelse og komponering av nødvendig scenemusikk innenfor knappe tidsmarginer. I tillegg hadde han vist seg å ha en meget heldig hånd med skuespillerne under innstuderingen av sangnummer. Ledelsen av mellomaktsmusikken var tilsynelatende mindre viktig, siden han i mai ble forespeilet at han ikke trengte å dirigere annet enn ved premierene (→ s. 751). En slik ordning ble imidlertid ikke gjennomført og var trolig ment som en tilpasning for å muliggjøre et fortsatt dobbeltengasjement i Filharmonien og ved Nationaltheatret. Teaterledelsen må i det hele tatt sies å ha hatt en enorm tålmodighet med sin mangeårige kapellmester. Først langt ut i august, bare et par uker før teatersesongen skulle begynne, gav han sitt endelige tilsagn om at han valgte å bli ved Nationaltheatret og bare der. Mens han følte seg konstant nedvurdert av Filharmonien, ble teateret ledet av mennesker som virkelig anerkjente hans kvalifikasjoner. Dette må ha vært avgjørende for at Halvorsen – på tross av sine ut-sagn om Nationaltheatret som «intet blivende sted», med et arbeid «noget – for ikke at sige *meget* – under mit kunstneriske nivå» (→ s. 749) – valgte å forlate et stort symfoniorkester og takke nei til en i internasjonal sammenheng meget anstendig gasje. Noen år etter, da han hadde fått det hele litt mer på avstand, poengterte han dette i et julebrev til sin gamle lærer Adolf Brodsky:

In die letzten 4 Jahren lebe ich ziemlich ruhig, seit mein orchester nach ein Philharmonische Verein übergegangen ist. Ich ging mit eine jahr als Dirigent, aber ich habe mich mit dieser neue Direktion nicht zurechtfinden können und habe mich zurückgezogen nach die National-Theater wo ich zwar keine grossere musikalische Aufgaben habe, aber eine lebenswürdige direktion – und in wenigen Jahren eine Pension erwarten kan... Ich fühle das meine deutsche Sprache mangelhaft [...]. Kan es aber nicht helfen (20/12 1924).

Som et provisorium etablerte Nationaltheatret for sesongen 1920–21 «et mindre orkester med forsterkninger fra Filharmonien» (Berckenhoff:56). Fra høsten 1921, da Filharmonien av økonomiske grunner måtte redusere sitt orkester fra 59 til 53 musikere, var det 15 fast ansatte teatermusikere, og Nationaltheatret så seg også i stand til å bedre deres økonomiske vilkår. Vi har ikke eksakte opplysninger

om lønnsforholdene høsten 1920, men to og en halv sesong seinere lå Halvorsens kapellmestergasje på 12000 kroner, mens hver musiker tjente 6000 kroner i året, over det dobbelte av lønnen 1919 (JH til JLM 22/1 1923). Teaterets samlede musikk-kostnader må dermed ha ligget på 102000 kroner. Tatt i betraktning at kommunens orkestersubsidier på 48200 kroner var falt bort, og at dette var en deflasjonsperiode med stigende kroneverdi, innebar dette ironisk nok et atskillig høyere utlegg for Nationaltheatret enn orkesterlønningene på 129895 kroner i 1919 (→ s. 700).

Selv om det rent pekuniært var uproblematisk for Halvorsen å gå tilbake til Nationaltheatret etter tvisten med Filharmonien, hadde selvfølelsen som dirigent fått et alvorlig skudd for baugen, de mange støtteerklæringer til tross. Det var ikke lett for ham å forsone seg med tanken på at andre nå høstet fruktene av det han følte han selv møysommelig hadde bygd opp, og at han ikke lenger skulle stå i spissen sitt lands ledende orkester. Det ble bare som små plaster på såret å regne at han var selvskreven som norsk hoveddirigert ved den nordiske musikkfesten i Helsingfors våren 1921, og at han påfølgende høst hadde suksess som gjestedirigert i København (→ s. 689). «Det er deiligt at føle sig lidt berømt igjen,» skrev han symptomatisk nok hjem til Annie fra musikkfesten i Helsingfors 27.mai 1921.

Halvorsen hadde heldigvis flere kunstneriske bein å stå på, og i begynnelsen av 1920-åra ble han nærmest ridd av en «kompositorisk raptus». Ved siden av til dels omfattende musikk til en rekke teaterstykker skrev han en serie sanger både for mannskor og for sang og piano. Før fire år var gått, hadde han også fullført sine første to symfonier. Den tredje var ferdig i 1929.

Sørlandssommer og Skjærgårdsviser (Verk 129)

Som vi allerede har vært inne på, oppholdt Halvorsen seg lite i Kristiania under orkesterstridighetene våren og sommeren 1920. Etter å ha gjestedirigert i Bergen og Stavanger i april tilbrakte han nesten hele mai i Amsterdam (→ s. 746 ff.), før han i slutten av juni satte kursen mot Sørlandet. Han hadde for alvor «oppdaget» landsdelen våren 1917, da han gjestet Kristiansand med sin strykekvartett (→ s. 696). Her ble han og hans medmusikanter varmt mottatt av Gina Vogt, som trakterte dem med «cock-tail, vældige hummerfat, champagne, spekekjøtt, rugder o.s.v.» (JH til AH 9/5 1917). Som datter av Nancy og Børre Giertsen (→ s. 332), Halvorsens for lengst avdøde Bergens-venner, kjente hun ham godt fra sin oppvekst i 1890-åra. I Kristiansand var hun noen år gift med den svært velstående industriherren David Vogt, som var medeier i Høie Fabrikker fra

1914. I 1917 fikk paret oppført sin staselige sommervilla, «Nasset», på Dvergsøya (tidligere skrevet Dversøen) i skjærgården like utenfor byen. Huset ble tegnet av den kjente arkitekten Arnstein Arneberg og har på folkemunne lenge vært kjent som «Vogts villa».* Fra 1946 har villaen og Dvergsøya vært eid av Kristiansand kommune, som siden 2010 har leid ut huset med en del av øya som feriested for den norske kronprinsfamilien.**

Til huset på Dvergsøya fikk Halvorsen stående invitasjon, og i perioden 1919–24 kom han til å tilbringe nesten alle sine sommerferier her. Det første året ferierte han sammen med vertskapet selv, og det ble mye musisering. Gina Vogt var meget habil som pianist og hadde studert musikk i Dresden i sin ungdom. Fra et seinere ferieopphold skrev Halvorsen til Annie, som tilbrakte sine sommerferier ved Larvik bad (SGH til ØD 22/3 1995): «Gina og jeg spiller hver dag sonater, og det gjør vi godt. David er den samme overdådige charmør som alltid» (u.d. juli 1924).

Sommeren 1920 var Gina og David Vogt bortreist, og Halvorsen tilbrakte flere uker mer eller mindre alene i den store sommervillaen. En kort periode var sønnen Rolf innom Dvergsøya på besøk, noe Halvorsen kommenterte i et brev til Annie 21. juli:

Det var svært hyggelig at ha' Rolfeman hernede de par dage. Jeg kunde ikke nægte ham at flyve med leutnant [Leif Ragnar] Dietrichson til Xnia. Aase har jo fløiet og alverden flyver daglig herfra til Xnia (JH til AH 21/7 1920).

Den da 20 år gamle sønnen Rolfs fascinasjon for å fly er lett å forstå. Dessverre var det nettopp i en flystyrt han skulle komme til å miste livet på veg til Paris 26 år seinere (*Afp* 4/9 1946).***

Selv om Halvorsen måtte føre en bitter korrespondanse med det Filharmoniske selskap mens han oppholdt seg på Dvergsøya sommeren 1920 (→ s. 752), ble ferien en velfortjent avkopling. Midt oppe i stridighetene hadde han rik anledning til å bedrive både fisketurer og hverdagsfilosofi i tråd med de tankene han før avreisen til Sørlandet hadde skrevet ned i et brev til datteren Aase:

* «Vogts villa» ble også brukt som tittel på en CD Morten Harket spilte inn for Norsk Plateproduksjon etter et opphold i samme hus sommeren 1996 (IDCD 61).

** Utfyllende informasjon om Vogt og andre av Dvergsøyas mange eiere før 1946, fins bl.a. på Asbjørn Karlsens nettside. Huset var sterkt preget av forfall da det i 2001 ble leid ut til ekteparet Gro Furset og Erik Berglihn, som pusset det opp og drev «Arnebergs Gjæstgiveri» fram til 2008 (*Afp* 6/3 2004).

*** Flygeren, Leif R. Dietrichson, var svigersønn av Oscar Jebsen, David Vogts kompanjong som eide den andre halvparten av Dvergsøya. Også han mistet livet i en flystyrt, da han i 1928 ledsaget bl.a. Roald Amundsen for å lete etter den italienske polfareren Umberto Nobiles havarerte luftskip «Italia».

Jeg er lidenskabelig intreseret i trollgarnet og den merkelige ævne dette fangstmiddel har. I et sådant garn træffer Du alle mulige nationaliteter og personligheder. Foruten den nationale tosk, den alm. plebeierøstlandsktosk, kan Du risikere at hale op en ægte bergensk sei, og en dansk filosofisk flyndre, så'n en som fylder ud stekepanden på en naturlig måte. Aa så spendende da! En vakker dag en flyvefisk fra middelhavet eller en hai fra det indiske sjørøverhavet (JH til AaGH juni 1920).

I sitt neste brev til Aase, påtegnet «vet ikke dag og dato», skrev Halvorsen:

Her på Dversøen lever jeg så godt som det er mulig for mig. Dette er netop den toneart som jeg er stemt i. Men jeg savner dere alle. Vilde gjerne ha dere at dele min glæde med. Også savner jeg Gina og David [Vogt] naturligvis. Sigurd Gjertsens kommer hit i dag. De har sendt champagne, cognak og «Heimabrygg» – en hel kasse. De vil slå sig ned her en tid og det blir naturligvis morsomt.

I ekteparet Vogts fravær var det Ginas bror, Sigurd Giertsen, og hans kone Ingeborg som var Halvorsens vertskap sommeren 1920. Som han skrev i brevet til Annie 21. juli, ble samværet med Sigurd spesielt hyggelig fordi de delte interessen for å fisketurer:

Gjertsens er overstrømmende elskverdige. Herlig mat, godt fiske med Sigurds motorbåt mangler det ikke på. Mit tøy blir vasket osv. osv. Mandag reiser fru Ingeborg til Aanebjørg [fjellgård i Bygland] hvortil jeg også blev buden. Men jeg foretrekker at bli på Dversøen med Sigurd som også ta'r mig med på ca. 4 dages fisketur til Sætersdalen imorgen fredag. Vi returnerer derefter til Dversøen og vi glæder os begge til at fiske for alvor, sette garn, dorge o.s.v. Han er endnu ivrigere end mig.

Nu er jeg omtrent færdig med notemateriellet til min 1ste rapsodie. Det har været et godt arbeide at ha' hernede i regnveiret... (JH til AH 21/7 1920)

Dagene med ruskevær gikk – som Halvorsen skrev i flere brev hjem til familien – med til å revidere de norske rapsodiene, men han ble også inspirert til å kaste seg ut i nytt komposisjonsarbeid: Med dirigentstriden på avstand og den blide, avslappede sørlandsstemningen rundt seg fikk han inspirasjon til å gå i gang med *13 Skjærgårdsviser*, et av hans aller lyseste, mest livsglade verk. Tekstene hentet han fra Vilhelm Krag's nylig utgitte diktsamlinger *Sange fra min ø* (1918) og *Viser og vers* (1919). De var «yrende fulle av morsomme viser som bare ventet på melodier», framholdt Erling Heide Sørensen i en større avisartikkel i *Fædrelandsvennen* 10. november 1956 (gjengitt i Sørensen:93). Halvorsen kjente naturligvis Krag godt fra hans tid som teatersjef for Nationaltheatret (→ s. 620 ff.), og i 1915 satte han melodi til en «Valgsang» Krag publiserte i *Tidens Tegn* 10. oktober (*Verk 115*, se også Ingebretsen:251). Gunvald Opstad skriver i sin Krag-biografi at Krag, som hadde sitt sommerhus «Havbugta» i Ny-Hellesund et par mil lengre vest, fikk «besøk av sin gamle kapellmester» (Opstad:379). Hvorvidt de virkelig traff hverandre sommeren 1920, er likevel et åpent spørsmål, for verken Krag eller skjærgårdsvisene er nevnt i noen av Halvorsens relativt detaljerte brev til familien fra oppholdet på Dvergøya. Vi vet heller ikke om han var ferdig med arbeidet da

han måtte vende tilbake til Kristiania rundt midten av august. Det er ingen ting i vegen for at visene *kan* være komponert i rykk og napp i løpet av hele høsten 1920. Av et udatert brev til datteren Aase går det fram at hun bistod ham i å gjøre skjærgårdsvisene klare for trykking. Brevet synes å være skrevet i november 1920, men noen sikker datering har vi ikke før 11.januar 1921, da Halvorsen i et brev til søsteren Marie skrev at han hadde «nydt at være fri en vinter fra det opprivende musikmas i Filharmonien» og la til: «Mine ‘Skjærgårdsviser’ har jeg solgt til ‘Mayol’ og ‘Norsk musikforlag’»

Parallelt med noteutgivelsen skrev Vilhelm Krag en liten «Sørlandsidyb», *Sommer i skjærene*. Her ble skjærgårdsvisenes underfundige karakteristikk av landsdelen og dens innbyggere «indspundne som lyse sommerfugle i et rigtig hyggelig nett av munter og koselig passiar» (*Nat* 11/4 1921). Blant dem som ble omtalt i passiaren på scenen var både Krag selv, «det lange spektaklet i Hellesund», og Halvorsen, «feid og god og [med] svære krøller ... på sitt hauge» (Opstad:385). Premieren gikk av stabelen 9.april 1921, ikke på Mayol-teateret, men på Herman Wilkenveys teater «Den røde Lykte». Jens Hetland, Henrik Dahl og Botten Soot var de ledende sangerne. Flere av Kristianas musikkritikere overvar det lille stykket, bl.a. Ulrik Mørk, som var full av beundring over hvordan «østlendingen Johan Halvorsen under et sommerophold i de trakter hvor visene spilles, er blit inspirert til at levere en musik som paa det intimeste slutter sig til disse fordringsløse folkesange» (*Øbl* 16/4). Også Trygve Torjussen var positivt overrasket over at en østlending som Halvorsen hadde «truffet ‘tonen’ saa godt i disse viser», og la til: «Han maa ha brukt sine øine og ører godt under sit sommeropphold dernede i skjærgaarden» (*VG* 11/4/H:464 f.).

35 år etter uroppførelsen av skjærgårdsvisene konstaterte Sørensen likeens: «Med den geniale musikers øre lyttet han til musikken i sjøsprøyten, dialekten, naturen og folkelivet, og omsatte sine inntrykk i ... melodier ... som er så sørlandske i sitt uttrykk at ingen kan tro de er skrevet av en østlending (Sørensen:93). Sørensen poengterer dessuten at det blant andre komponisters tonesettinger av Krag's sørlandsdikt fins flere «meget velskrevne og velklingende korsanger, men de formår ikke hos sørlendinger å utløse den udefinerbare følelse av samhörighet med tekst og toner som Johan Halvorsens melodier gjør... Når det gjelder å uttrykke det spesifikt sørlandske i teksten, kan de ikke måle seg med Halvorsens melodier, ... som for alle tider vil stå som ‘Sørlandet i toner’» (*ibid.*:96 f.). I den forbindelsen kan det være verdt å se nærmere på hva Krag selv har uttalt om intensjonen bak hans første forsøk på heimstaddikting i viseform, som kom ut allerede i 1898:

Da jeg i sin tid skrev Vestlandsviser (det var før jeg hadde fundet paa Sørlandet), var det netop min drøm, at viserne skulde bli godtfolks eiendom paa vor kant af landet. Det var et forsøg paa at sætte trækspilpoesien i kunstnerisk stil – uden derfor at miste noget av trækspillaatens naivitet. Det gikk desværre hus forbi (brev til Olaf Benneche, sitert etter Ingebretsen:143 f.).

Siden de diktsamlingene som kom 20 år etter *Vestlandsviser*, slo mye bedre an enn forgjengeren, er det både fristende og nærliggende å gi Halvorsens melodier «æren». Christine Torgalsbøen framhever således: «Om ikke Krag selv fikk oppleve at hans vestlandsviser ble 'godtfolks eiendom', er det grunnlag for å hevde at flere av hans sørlandsviser ble det. Visene ble sunget og deklamert – hjemme og ute i skjærgården» (Torgalsbøen:8). Opstad omtaler Halvorsens sommerbesøk på Dvergøya som «en begivenhet som i stor grad skal bidra til å gi Sørlandet en identitet» (Opstad:379), idet han går så langt som til å sette et stort spørsmålstegn ved om det i det hele tatt *fantas* en «sørlandsk tone» før Halvorsen skrev skjærgårdsvisene:

Faktum er vel at det er drammenseren Johan Halvorsen som *skaper* den sørlandske tone! I motsetning til folk i andre landsdeler har ikke sørlendingene noen sterk lokal musikktradisjon, de har på sjøfolks vis nøydt seg med å tralle reeler og allmennkjente sjømannsviser. Så er det Johan Halvorsen som denne sommeren forærer Sørlandet dets musikalske egenart på et fat i sine høyst personlige melodier til «Dansen på Uvår», «Krøllane», «Maartens klage over de triste tiane» og de andre kjente og kjære visene» (Opstad:379 f.).

Gjennom å gi Halvorsen æren for å ha *skapt*, ikke bare *truffet* den «sørlandske tonen», viderefører Opstad myten om at «ekte» folkemusikk kun er bevart i isolerte områder med minimal kontakt med omverdenen. Dermed markerer han seg – bevisst eller ubevisst – som en «purist» i forhold til folkelige musikktradisjoner i Norge, en holdning vi tidligere har sett i forbindelse med Vestmannalagets kappleiker i Bergen på 1890-tallet (→ s. 351). Når kommentarene tyder på at Halvorsen virkelig «traff» den «sørlandske tone» i skjærgårdsvisene, kunne Kristiania-kritikerne neppe ha rost ham for dette i 1921 om de ikke allerede på forhånd hadde en idé om hva en «sørlandsk tone» skulle innebære. Her må vi likevel være oppmerksom på at de som kritikere befant seg i en setting der visene ble presentert som sørlandske i et sørlandsk tablå med et dialektfarget språk. Som vi har sett flere ganger tidligere i spørsmål om hvorvidt et musikkstykke har en bestemt «tone», den være seg «orientalsk» (→ s. 365 ff.) eller «norsk» (→ s. 742), er det det som *presenteres* som og *oppfattes* som en bestemt «tone», som også er det.

At Norges sørligste kystområder i stor grad har vært preget av de impulsene befolkningen fikk gjennom sine stadige kontakter med utlandet, sier seg selv, og Torgalsbøen framhever at «Krag's sørlandsviser har visse likhetstrekk med sjømannsviser innholdsmessig og språklig» (Torgalsbøen:9). Den «sørlandske» tone

er på tross av påvirkningen likevel ingen blåkopi av sjømennenes shantyer og frivaktsviser. Halvorsen må ha «truffet» den ved instinktivt å gripe fatt i resultatet av hvordan den musikalske påvirkningen utenfra har slått rot og utviklet seg selvstendig videre innad i landsdelen. Her var sjømannstradisjonen ikke enerådende, for noen av visetekstene og visemelodiene synes å være påvirket av annen «lavkultur», det være seg skillingsviser (gateviser) eller nyere, like fullt stedegne danseformer som vals, reinlender og ril. Riler og sjømannsviser kan med en viss rett hevdes å være populære i sin opprinnelse, men går vi langt nok tilbake i tid, kan det samme sies om mye av det norske folkemusikkrepertoaret. I kritikernes øyne må Halvorsen ha klart å «heve» slike stilimpulser opp til det de anså som et kunstnerisk nivå. Ulrik Mørk beskrev skjærgårdsvisene som «nye norske viser av virkelig kulturel verdi», som burde «avløse en del av det udenlandske jugl som landet oversvømmes av» (*Øbl* 16/4). Trygve Torjussen, som likeens akket seg over at «udenlandske 'schlagere' ... i almindelighed [er] saa uhyre banale, at man saavidt orker at høre første vers av dem», anså nærmest Halvorsen som en redningsmann på området:

Det er derfor mere paaskjønneelsesværdig at en komponist av Halvorsens rang forsøger at hæve nivaet her. Og det har lykkedes ham over forventning. Musikken er melodios, sangbar, morsom, kvik, endog med et lidet pust av stemning her og der, uden at være banal. Og dog er det viser (*VG/H*:465).

Å ta utgangpunkt elementer fra det som i manges øyne er «banale» musikktradisjoner, for deretter å «heve» dem opp på et «kunstnerisk nivå», var slett ingen ny øvelse for Halvorsen. Torgalsbøen, som har analysert både tekstlige og musikalske elementer i åtte av de tretten skjærgårdsvisene, konkluderer således:


Det strålende resultatet [vitner] om at viseprosjektet gav Halvorsen muligheter til å briljere med sine erfaringer og sterke sider som komponist. Krag's tekster pirret Halvorsens tematiske oppfinnsomhet og evne til å skrive musikk som gir sterke indre bilder. Dessuten viste erfaringer fra 36 år som teaterkapellmester seg viktige også for komponering i mindre format. Kjennskapet til komposisjonsmetoder fra ulike stil-epoker og oversikt over et stort musikalsk repertoar kunne utnyttes til å variere musikken (*Torgalsbøen*:23).


Jeg kan stille meg helt bak Torgalsbøens konklusjon. Nettopp på bakgrunn av sin lange erfaring som komponerende teaterkapellmester satt Halvorsen inne med de rette musikalske verktøyene for å kunne skape en høy- og troverdig illusjon av sørlandsidyll og sørlandsidentitet. Det klarte han til gagns, også i forhold til sørlendinger som den lokale Kristiansands-musikeren Erling Heide Sørensen. Etter å sammenliknet Krag-tonesettinger av Halvorsen og andre komponister, poengterte Sørensen således at det «hos sørlendinger aldri [vil] være tvil om at Johan Halvorsens melodi er den mest ekte og mest sørlandske» (*Sørensen*:92).

Teatermusikk 1920–21 – Ruy Blas, Macbeth, «Bergensiana» og Hamlet

Da Halvorsen innfant seg på Nationaltheatret rundt 1. september 1920, fikk han straks nok å gjøre. Under perioden uten orkester hadde Victor Hugos tragiske skuespill *Ruy blas* stått på plakaten, iscenesatt av Johanne Dybwad som selv spilte dronningen (Ringdal:144). Som vi allerede har vært inne på, var Dybwad som regissør fortsatt tilhenger av den opera-inspirerte totalteater-tenkningen fra Bjørnsons første sjefsperiode (→ s. 659 f.). *Ruy blas* fikk nypremiere 2. september, og nå som hun igjen hadde et orkester til rådighet, var hun ikke sein om å sette kapellmesteren i arbeid. I en minneartikkel like etter Halvorsens død fortalte teaterets sekretær og inspektør, Johan P. Bull, hvordan det gikk til da det plutselig skulle velges innledningsmusikk til 2. akt:

Stykket [*Ruy Blas*] hadde gått den gang vi ikke hadde noget orkester, men da det skulde op påny hadde vi i mellemtiden fått et orkester. Halvorsen spurte fru Dybwad som var iscenesetter hvilken musikk hun vilde ha. Hun syntes det var rimelig å få Mendelssohns Ouvertyre som jo var skrevet til stykket. Men hvad vil De ha til annen akt? sa Halvorsen. Kan vi ikke ta høstfolkenes sang? sa fru Dybwad. Hvad er det for noget, spurte han. Den som De skrev for koret bak scenen til opførelsen sist, sa fru Dybwad; kan De ikke lage den for orkester? Jo, det kan jeg godt, men jeg husker den ikke, hvordan var den? Og så nynet fru Dybwad. Å, javisst, ja, sa Halvorsen, så gikk han op på sitt kontor, og en stund efter kom han ned igjen med den ferdige musikken. Den var litt kort, rakk ikke ordentlig til. Så gikk han op og føiet til en coda, og den codaen var det vakreste av det hele (*Afp* 6/12 1935).

Selv om episoden kan tenkes å være gjengitt en smule fritt, er framgangsmåten karakteristisk for mye av den komposisjonsvirksomheten Halvorsen utførte for Nationaltheatret, ikke minst på 1920-tallet. Mye av musikken ble laget i en fei, innimellom andre gjøremål, noe som også kan forklare at han ikke umiddelbart husket sin egen sang, enda den ikke kan ha vært komponert stort mer enn et halvår før. Den orkestrerte utgaven av sangen ble satt på programmet uten angivelse av komponist og med tittelen «Spansk folkevis» (*Verk* 127), noe som reflekterer at skuespillets scene er Madrid. En sammenlikning av manuskriptene til denne og den opprinnelige «Høstfolkenes sang» viser at han ikke bare «føiet til en coda», men en hel triodel (→ ). Fem år seinere fant han orkesterstykket fram igjen da han trengte musikk til skuespillet *Kjærlighetens stedbarn* (→ 17/3 1925), men det ble fortsatt framført anonymt, nå med den franske tittelen «Chanson espagnole». Omsider kom han til at han likevel kunne vedkjenne seg dette musikknummeret, og det ble i 1932 utgitt som «Spansk serenade (*Ruy Blas*)» sammen med et søsterverk, «Italiensk serenade (*Vendetta*)», opprinnelig skrevet under til oppsetningen av Shakespeares *Trold kan tømmes* i 1922 pseudonymet «d'Ambrosio» (*Verk* 145).

I løpet av sesongen 1920–21 fikk Halvorsen flere store komposisjonsoppgaver for Nationaltheatret, den største nesten med én gang: Den 21. september var det premiere på *Macbeth*, og akkurat som ved oppsetningene av *As you like it* og *Stor Staahei for Ingenting* (→ s. 660 ff.) ønsket teatersjef Christensen musikk også til dette Shakespeare-stykket. Halvorsen kan umulig ha brukt mange ukene på å komponere musikken til *Macbeth* (*Verk* 130), som omfatter forspill til de fem aktene (hvorav det samme brukes til 1. og 4. akt), et sceneskift i 3. akt og «Heksemusik» til 4. akt (→ ). Han får fram stykkets underliggende uhyggestemning ved å framheve tritonusintervallet og bruke effekter som tremolo, synkoper og skarpe dobbeltpunkteringer. Til 3. akt skrev han en Intrata til innmarsjen og en menuett til bankettscenen. Mest fornøyd ble han med forspillet til 5. akt, «Søvngjænger og Kampscene», for til datteren Aase og hennes mann Helge skrev han 25. november 1920: «Har netop lagt siste hånd på 'Kampscenen' i *Macbeth* som jeg vil lage for concertsalen.» Brevet viser det upraktiske med oppførelser av den orkestermusikken Halvorsen skrev til teaterbruk på 1920-tallet: Ved siden av en nærmest kammermusikalsk strykergruppe bestod orkesteret av éi fløyte, én eller to klarinetter, én fagott og én trompet, samt slagverk og piano. Skulle han få oppført noe av musikken for fullt symfoniorkester, måtte han derfor sette av tid til å ominstrumentere den, slik han også hadde måttet gjøre som kapellmester i Bergen tre tiår før. Det samme gjelder om vi i ettertid gjenoppdager et orkesterverk som vi synes fortjener oppførelse.

På nyåret 1921 komponerte Halvorsen et orkesterverk som snart skulle bli et av hans aller mest spilte, «*Bergensiana*, Rococco-Variationer over en gammel Bergensk Melodi» (*Verk* 132). Melodien som ligger til grunn, er ingen annen enn Bergens bysang «Udsigter fra Ulriken», bedre kjent gjennom teksten i første strofe, «Jeg tok min nystemte». Melodien er en menuett som sies å være komponert av Jean-Baptiste Lully. Variasjonsverket ble opprinnelig skrevet som mellomaktsmusikk til oppsetningen av Hans Wiers-Jenssens lystspill *Jan Herwitz* (→ 7/2 1921),* der handlingen er lagt til Bergen på 1830-tallet. Det var ekstra festivitas rundt premieren, da skuespiller og iscenesetter Gustav Thomassen, som selv kom fra Bergen, skulle feire sitt 40-årsjubileum som scenekunstner. *Bergens Tidende*, som hadde en utsendt medarbeider på plass i Kristiania, var ikke overraskende den avisa som gav den fyldigste rapporten fra festforestillingen:

* *Jan Herwitz* stod på plakaten også våren 1913 (→ 10/4), da Halvorsen tilrettela en del musikk (*Verk* 106) og brukte en «Gammel Menuet» som forspill til en av aktene. Menuetten var formodentlig Bergenssangens melodi, som også synges direkte på scenen under dramaets gang, men neppe i et arrangement av Halvorsen selv.


Wiers Jenssens «Jan Herwitz» som jubilæumsforestilling for Gustav Thommassen vil alltid bli en uforglemmelig aften for alle, som overvar forestillingen. Der var propfuldt hus fra orkesterplads til øverste rad og bergensmaalet hørtes overalt. Kong Haakon sat i sin loge.

Som indledning spillet orkestret rococovariationer over bergensk tema komponeret for anledningen af Johan Halvorsen. Et pragtfuldt værk! Det er Bergens nationalsang, hvisket publikum, da den indsmigrende menuetrytme i «Jeg tok min ny-stærkte» bølget gjennom salen. De rike variationer, som tolket forskjellige sider av bergensk lyrik, opnaadde megen klangeffekt, til dels ved anvendelsen av saa sjeldne instrumenter som xylophon, mandolin, kastagnetter og tamburin.

I oppbygging og i stilistisk henseende minner «*Bergensiana*» om «*Air con variazioni*»-satsen i *Suite ancienne* (→ s. 646). Ettersom «*Bergensiana*»-temaet er en menuett fra barokken, falt det naturlig for Halvorsen å komponere i «gammel stil», slik undertittelen «*Rococco-Variationer*» indikerer. Det er et åpent spørsmål om han var seg bevisst at han dermed parafraserte tittelen på Tsjajkovskijs rokokkovariasjoner for cello og orkester, som han hadde dirigert bare én gang, 12. oktober 1912. Bruken av til dels svært virtuose løp og figurasjoner i noteverdier ned til 32-deler er i hvert fall felles for de to verkene. Mens Tsjajkovskij skrev et bravurnummer for én cellosolist, lar Halvorsen musikerne i orkesteret være solister etter tur, både enkeltvis, i dialog og – vanskeligst av alt – to og to sammen. I *Bergensianas* første variasjon forlanger han eksempelvis at fløytisten og klarinettisten skal spille følgende, halsbrekkende passasjer helt unisont:



Johan Halvorsen: *Bergensiana* (Verk 132), 1. variasjon, t. 15–21, faksimile av fløyte- og klarinettstemmene

Det kan synes som om Halvorsen var spesielt omtenksum med tanke på å gi spennende oppgaver de trofaste musikerne som ble med ham tilbake til Nationaltheatrets orkester. Han slapp også til «en række forunderlige instrumenter», stod det å lese i *Aftenposten*. I den andre variasjonen, som til å begynne med lar fagott og kontrabass ha en dialog bygget på bassmotivet fra temaets t. 8 (→ ) ,

kommer en virtuos xylofonsolo ganske overraskende inn. Som tredje variasjon følger en smektende serenade for mandolin, akkompagnert av gitar støttet av strykere i pizzicato. Halvorsens mange fantasifulle innfall i musikken gjenspeiler dramaets tittelperson, den for lengst avdøde oppfinneren Jan Herwitz, som ifølge sønnen «var et geni – men ... var dømt til livsvarig Bergen». Han «fløg både i høyden og bredden» mens han «gjorde den ene store oppfinnelsen og opdagelsen etter den andre ... om elektrisiteten og lynild og flyvemaskinen og cirkelens kvadratur og dyrene før syndfloden og hjulet som kunde gå til dommedag» (Wiers-Jenssen 1943:31).

Etter en flott og utadvendt fjerde variasjon og en desto mer innadvent femte, en Andante som går i moll ($\rightarrow \text{♩}$), følger som sjette variasjon en kontradans der slagverkeren har byttet ut xylofonen med klokkespill. På pianostemmen i den opprinnelige versjonen for det lille teaterorkesteret, har Halvorsen skrevet inn «à la Spinet», i tråd med at en av rollefigurene setter seg ved et spinett og synger (*ibid.*:42). Her får temaet en ganske pussig vri ved at tidligere betonte toner, de to innledende *c*-ene, nå blir redusert til ubetont opptakt ($\rightarrow \text{♩}$). Sjette variasjon leder via et mellomspill over i den majestetiske finalen, der den opprinnelige melodien ifølge beretningen i *Bergens Tidende* ble «tordnet frem i fuld bredde av horn, og et pompøst fanfare-lignende crescendo avsluttet verket, som sikkert vil erobre bergenserne med storm, naar det blir fremført på nærmeste harmonikonserth». Reporteren fikk fullstendig rett. I Bergen, der variasjonsverket i mange år har vært spilt ved åpningen av festspillene, reiser publikum seg alltid og synger «Nystemten» når temaet vender tilbake som en pompøs apoteose.

Den 15.mars 1921, under et halvt år etter premieren på *Macbeth*, var det igjen duket for en større Shakespeare-oppsetning ved Nationaltheatret. Denne gangen var det *Hamlet* som ble satt på plakaten med Ingolf Schanche både som regissør og i tittelrollen. Ifølge Ringdal skapte han «en uforglemmelig Hamlet, som ble satt opp igjen og igjen i årene som kom... [og] ble selve den klassiske Hamlet-oppsetning i teatrets historie (Ringdal:145).^{*} Schanche ønsket musikk av Halvorsen, men først og fremst til scenisk bruk inne i aktene (*Verk 133*, $\rightarrow \text{♩}$). I tillegg komponerte Gerhard Schjelderup noen «mystiske sange» til datteren Eleonore, som opptrådte i rollen som Ofelia (JH til IS 21/8 1922). For én gangs skyld ble det ikke benyttet mellomaktsmusikk, så av større nummer skrev Halvorsen kun innledningen til 1.akt. Til den komponerte han til gjengjeld en av sine mest gripende sørgemarsjer, «Funèbre» ($\rightarrow \text{♩}$). Schanche var fornøyd med

* *Hamlet* var også satt opp av Vilhelm Krag i sesongen 1907–08 med Halfdan Christensen i hovedrollen. Den gangen benyttet Halvorsen musikk av Tsjajkovskij,

den nye musikken. Da han skulle ha et gjestespill på Svenska teatern i Stockholm høsten 1922, bad han om å få bruke Halvorsens musikk. Komponisten svarte 21. august:

Med fornøielse sender jeg Dem musiken til Hamlet... Min kopist Harald Svenssen sender altså partituret til Deres adresse, og så får vedkommende Kapelmester besørge kopieringen av stemmer han råder over... De må endelig ikke tro, at De skylder mig nogen tak for den smule Hamletmusik. Det er mig kun en glæde at De finder den brukbar. Dette behøver jo ikke bety, at jeg vil undslå mig for et rimelig honorar (JH til IS 21/8 1922).

Teatermusikk 1921–22 – Cyrano de Bergerac, «Sorte svaner» og Mascarade

I begynnelsen av sesongen 1921–22 satte Nationalteatret for første gang på 20 år opp Edmond Rostands skuespill *Cyrano de Bergerac* (→ 11/9 1921). Stykket hadde også stått også på plakaten 1901–02 med en del scenemusikk, men ingen mellomaktsnummer av Halvorsen (→ s. 539). I 1921 viser teaterplakatene at det ble framført mellomaktsmusikk av komponistene Leclair, Auber, Ph. Dubois, Emile Bonard og Massenet. De to mest interessante navnene i vår sammenheng er «Ph. Dubois», som hadde komponert et «Intermezzo lyrique», og «Emile Bonard», mannen bak den muntre «Marche chevaleresque». Bak disse fransk-klingende navnene skjuler det seg ingen andre enn Halvorsen, som også denne gangen tydeligvis var usikker på om han skulle vedkjenne seg hastverksarbeider. Han endte likevel opp med å sende begge komposisjonene til Wilhelm Hansens forlag under sitt eget navn. Intermezzoet kom ikke lenger enn til forlagsarkivet, mens «Marche chevaleresque» ble utgitt i 1926 (*Verk 137*).

I tida som fulgte, skrev Halvorsen musikk anonymt eller under pseudonymer som som Tschernowsky, Franck Smith, d'Ambrosio og Tschernikow til en rekke skuespill.* Mye av dette sørget han for å få tilintetgjort, noe jeg kommer nærmere inn på i innledningen til verklista i bind 3. Blant det etterlatte er det mest grunn til å feste seg ved mellomaktsnummeret «Sorte Svaner» (*Verk 138*), framført som et «Dramatisk Intermezzo» av det fiktive komponistnavnet Tschernowsky. Dagen etter at han uroppførte det som forspill til 2. akt av Fangens *Syndefald* (26/10 1921) skrev han i et brev til datteren Aase:

* Det jeg har klart å dokumentere, er musikk til Ronald Fangens *Syndefald* (*Verk 138/139*), Henrik Ibsens *Kongsemnerne* (*Verk 140*), Bjørnstjerne Bjørnsons *Halte Hulda* (*Verk 141*) og Galsworthys *Retfærdighet* (*Verk 143*) fra 1921–22. Sesongen 1922–23 fulgte han opp med den omtalte serenaden (→ s. 432) og noen andre nummer til Shakespeares *Trold kan tammes* (*Verk 145*) og tre nummer til Charles Marlowes *Blandt bolde Riddere* (*Verk 147*), sesongen deretter (1923–24) musikk til Arnold Küblers *Aiols* (*Verk 149*), Ilja Surgutsjovs *Brevne med de utenlandske frimerker* (*Verk 152*) og François de Curels *Brændende jord* (*Verk 153*).

Så har jeg skrevet et orkesterstykke (som jeg spiller for mit lille orkester) som heter «Sorte Svaner» som er godt. Det er en «Impression» i en – for mig at være – fuldkomen ny stil. Ja, jeg kan nok dykke men jeg flyter endnu ligesom svanen. At kostymen er sort er symbolsk at opfatte. Desuten er årstiden ikke for de lyse farver.

I all stillhet – og bortgjemt bak den russiskklingende «Tschernowsky» – hadde Halvorsen her forsøkt seg som impresjonistisk komponist. Som han skrev, var det en helt ny stil, men bare til ham å være. Han hadde dirigert musikk av Debussy i 1906 (→ s. 606), men den utløsende faktoren var kanskje at han noen måneder før dirigerte Alf Hurums *Eventyrland* ved musikkfesten i Helsingfors (→ s. 741). Ville han vise for seg selv – men ikke avsløre for andre – at også *han* var kapabel til å skrive i impresjonistisk stil? Resultatet viser at han hadde satt seg godt nok inn i retningen til å skrive en relativ stilsikker «impresjon» med karakteristisk inndeling i to ulike «klangsjikt» som utspiller seg uavhengig av hverandre. Det akkordiske underlagsmaterialet, som som spilles i ulike, vage rytmemønstre av trompet med sordin, piano, harmonium, annenfioliner og bratsjer, presenteres først. Grunnlaget er en B-durklang som blir gjort bevegelig ved at kvinten *f* byttes ut med tonefølgen *e-f-gess-f-e-f-fiss-g-gess-f*, noe som er tydeligst å følge i harmoniumstemmen. Ved bruken av *gess/fiss* får han – ikke overraskende – inkorporert ett av sine «varemerker», forstørret treklang (→ s. 196):

Johan Halvorsen: *Sorte Svaner* (Verk 138), t. 1–3, faksimile av partituraskrift (NRK)

Akkordfølgen i seg selv kunne godt ha forekommet Halvorsens «vanlige» stil, men gjennom innpakningen i den rytmisk ulne orkesterveven og ved stadig å bli gjentatt (ikke i noteeksemplet), får den et impresjonistisk preg. Dette blir enda tydeligere når selve «temaet», en fjern slektning av fløytemelodien i Debussys «Faunens ettermiddag», kommer inn i fløyte og B-klarinettt i t. 4:

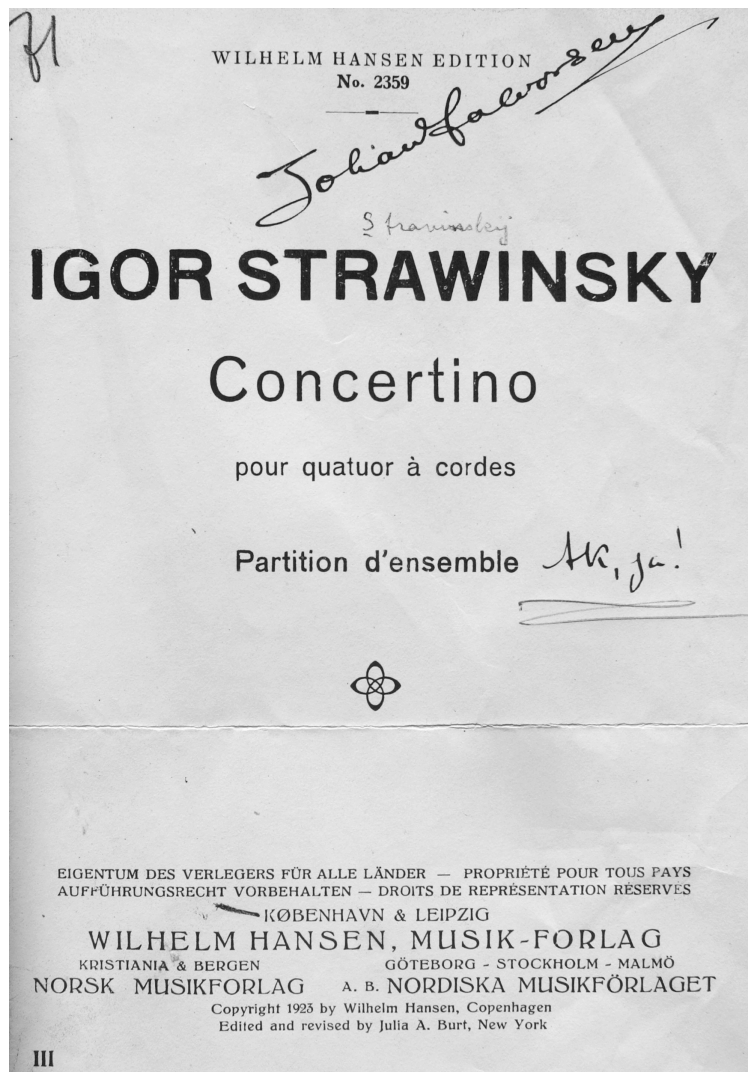


Johan Halvorsen: *Sorte Svaner* (Verk 138), t. 4–12, fløyte- og klarinettstemmene (NRK)

I t. 8 kan merke oss hvordan tonen *a*, den store septimen i akkordgrunnlaget, framheves på melodiens foreløpige høydepunkt.


Halvorsen avstod fra å bruke demonstrativt «impresjonistiske» markører som heltoneskala eller parallellføring av septimakkorder. I midtpartiet (t. 22 ff.) forsvinner noe av det mest utpreget impresjonistiske, ikke på grunn av virkemidlene på detaljplanet, men fordi det er bygd opp sekvensielt, med tydelig funksjons-harmoniske kadenser med D_7^{13} til d-moll (t. 27–28) og retning a-moll, som dog får en skuffende oppløsning til F-dur (t. 33–34).

Selv om «Sorte Svaner» ikke er et «fullblods» impresjonistisk verk og bærer preg av å være et engangstilfelle, kan det trygt sies å vise – nok en gang – hvor tilpasningdyktig den selvlærte komponisten Halvorsen var. Selv etter å ha komponert musikk i over 40 år, hadde han moro av å prøve noe nytt, men ikke innen hvilken som helst retning. Han verken ville eller følte seg kapabel til forsøk innen atonal musikk, som han hadde stiftet bekjentskap med da pianostykker av Arnold Schönberg, som selv var til stede, ble oppført på samme konsert som hans egen *Passacaglia* i Amsterdam året før (→ s. 746). I et brev til datteren Aase skrev han således 8.april 1923: «Det vilde da være en gyselig løgn av en norsk, og i den




norske romantik oppdraget musiker at skrive à la Strauss eller Schönberg selv om han kunde. Jeg kan ikke om jeg 'sto på hue' ... Jeg syns at den nytyske musik ikke berører en nerve hos mig.» Selv om Halvorsen gikk i bresjen for sin kollega Borgstrøms symfoniske dikt med liv og sjel (→ s. 719), mente han altså å stå fjernt fra den retningen Richard Strauss representerte. Kommentaren «Ak, ja!» i Halvorsens håndskrift på tittelbladet til et partitur som var i hans eie (NMS, gjengitt ved siden av), tyder på at han heller ikke næret den helt store entusiasmen for Stravinskys musikk. I det samme brevet

karakteriserte han seg selv som «naiv», noe han påberopte seg retten til å være: «Hvorfor skal ikke også de naive få synge med sit eget neb» (*loc. cit.*)?

Det neste større verket Halvorsen komponerte under eget navn, var i en helt annen gate enn «Sorte Svaner». Nationaltheatret ville ha en skikkelig markering av at det var gått 200 år siden Ludvig Holberg fikk oppført sin første komedie i København 26. september 1722. Valget falt på *Mascarade*, som teateret ennå ikke hadde vist, og Gustav Thomassen fikk oppdraget med å sette opp stykket. Til et lengre maskerade-intermedium med danseinnslag ville han ha ny musikk, og Halvorsen stilte villig opp (*Verk 144*). Fra sommeroppholdet på Dvergsøya skrev han til Annie 2. juli 1922: «Jeg skriver på Maskerade, spiller og har det rigtig efter mit sind.» Resultatet ble en ganske omfattende samling dansant scenemusikk, inkludert utkledningsdansene «Molinasque», «Cotillon», «Menuet», «Hanedansen», «Gavotte» og «Kehraus» (→ ). For å få bedre tematisk sammenheng i forestillingen musikalsk, valgte han å bruke utdrag fra den nye musikken også i mellomaktene. I tillegg komponerte Halvorsen en helt ny «Holberg-Ouverture», som

delvis var basert på musikalske motiver fra Kehraus og Hanedansen – eller omvendt, siden vi ikke vet hvilken rekkefølge han skrev musikknumrene i. Formmessig har ouverturen samme forenklede sonatesats-oppbygging som Intratasatsen i *Suite ancienne*, som var komponert til *Barselstuen* av samme forfatter (→ kap. 4.6). Dansene har den sedvanlige 2- eller 3-delte formoppbyggingen, noen av dem etterfulgt av trio med hoveddansen spilt *da capo* til slutt.

Som ved tidligere anledninger holdt Halvorsen seg stort sett til å imitere 1700-tallets stilidealer, men han er også farget av seinere tiders ballettmusikk. Således kan de grasiøse dansene Cotillon, Menuet, Gavotte og Passepied minne om Delibes og andre franske ballettkomponister. Andre numre fra *Mascarade*-musikken har en mer burlesk karakter med til dels ganske grell instrumentasjon, noe som særlig gjelder Molinasque og Hanedansen. B-durmelodien i Molinasque – en fransk fetter av den hallingen som avslutter Halvorsens tredje hefte med *Norske Viser og Dandse* (Verk 24 nr. 18, → ) – blir karakteristisk nok spilt av piccolofløyte i høyt leie (tre- og firstrøken oktav), mens akkompagnementet preges av en «summing» som nesten overgår Rimskij-Korsakovs «Humlens flukt», med 32-delstrioler i annenfioliner og bratsjer mot 16-delsnoter i første klarinett:



Johan Halvorsen: «Molinasque» fra *Mascarade* (Verk 144), t. 7–13, piccolo, og b-klarinet 1 og strykere

«Hanedansen» er interessant harmonisk, for i den utvider Halvorsen sin ofte anvendte *fauxbourdon*-teknikk til å gjelde en mer dissonerende akkordstruktur. I stedet for å parallellføre rekker av sekstakkorder, noe han hadde gjort i flere verk helt fra den andre masurkaen (Verk 2 nr. 2, → s. 98), bruker han i nå trinnvis fal-

lende biseptimakkorder i tredje om vending, altså som sekundakkorder. Samme type akkordføring skulle han komme til å rendyrke i deler av den første symfoniens scherzo-sats året etter. I Hanedansen kommer sekundakkordene inn på hovedslagene, mens kontrabassene holder fast på et tonikalsk orgelpunkt (d) på de ubetonte åttedelene mellom:



Johan Halvorsen: «Hanedansen» fra *Mascarade* (Verk 144), t. 1–4, uttog

En trinnanalyse av harmonikken over orgelpunktet gir I2–VII2–VI2–V2 på de fire første slagene, IV2–III2–II2 i tredje takt og VII2–VI2–V2 i fjerde. Resultatet er bl.a. fallende rekker med dissonerende sekundintervaller i samklang, noe Halvorsen ikke gjør noe forsøk på å kamuflere, snarere tvert imot. Han understreker effekten ved å la orkesterets to horn parallellføre sekunddissonansene. De tre øverste strykerstemmene har også et røft preg ved at de betoningmessig føres i parallelle kvinter og oktaver. Her har Halvorsen dessuten skrevet inn følgende kommentar om spillet: «Den rythme må 'hugges' ved Froschen.»

Musikkanmelderne hadde sjelden tid til å prioritere teateroppsetninger, og Halvorsens *Mascarade*-musikk fikk liten omtale. Tre år seinere, i forbindelse med at Halvorsen dirigerte sin egen andre symfoni i det Filharmoniske selskap, skrev David Monrad Johansen i *Aftenposten* 15. desember 1925:

Jeg vil bare faa lov at minde om musikken til Holbergs «Mascarade», skrevet for 3 aar siden, og for den ganske beskedne orkesterbesætning paa 12–14 mand som Nationaltheatret nu raader over. Hvad Halvorsen her opnaadde ved en helt genial utnyttelse av hvert enkelt instrument var likefrem forbløffende. Han indtar her en værdig plads ved siden av russeren Strawinsky, som netop gjennem det ganske lille orkester har opnaad saa merkelige ting. Jeg finder det pa sin plads at gjøre opmerksom på dette, saa meget mer som musikken til «Mascarade» ikke blev nævnt av vore travle musik-anmeldere, da den for tre aar siden gik paa Nationaltheatret (H:517).

For Nationaltheatret ble *Mascarade*-oppsetningen ingen suksess. I motsetning til musikkritikere møtte teaterkritikerne mannsterkt opp, og selv om de sjelden torde å begi seg ut på noen verdidom av musikken i seg selv, kommenterte de i høyeste grad musikkbruken. Det var særlig intermediet med ballettopptrinnene som fikk gjennomgå. Etter premieren skrev Sigurd Bødker således i *Aftenposten* 27. september:

Intermediet, som allerede på Holbergs tid bredte sig kraftig på komediens bekostning, virkede paa Nationalteatret broget og livfuldt. Men det var et almindelig balletdivertissement, som kun stod i det løseste forhold til stykkets idé og handling.

Kritikersignaturen «E. S.» i *Dagbladet* var enda mer kritisk, og han unnslo seg ikke for å komme med forslag til en alternativ bruk av musikk:

At selve maskeradeakten blev saa daarlig skyldes vel især det blindspor, man var kommet ind i ved aa la Johan Halvorsen skrive musik til komedien. Det faar bli andres sak aa bedømme selve musikken saklig; men teatermessig er den ialfall ganske forfeilet, ved aa opfordre til ballettmessige optrin. I Danmark har Carl Nielsen komponert en hel opera med tekst fritt efter Holbergs «Maskerade»; det var da ialfall aa ta skrittet helt ut. Hvor uendelig meget morsommere vilde det ikke ha vært, om der var blitt spillet ekte gammeldags musikk på selve tidens spinkle instrumenter...

Bak signaturen «E. S.» skjulte det seg ikke en hvilken som helst teaterkritiker, men den mektige og framfusende Einar Skavlan, som med to kortere avbrekk var sjefsredaktør for *Dagbladet* 1915–54. Da Halfdan Christensen skulle gå av som teatersjef året etter, polemiserte Skavlan skarpt, men forgjeves mot at Bjørn Bjørnson skulle «kalles» tilbake i sjefsstolen: «Bjørn Bjørnsons program som sceneleder har alltid vært og er utvendigheten; operaen baade med og uten musikk. Tiden er gaat fra ham» (*Dbl* 26/2 1923, sitert etter Næss:81). Skavlan gikk til felts mot nettopp den typen teateroppsetninger som hadde behov for en kapellmester av Halvorsens kaliber. Etter fire og et halvt år med Bjørnson som sjef fikk Skavlan sjansen til å omsette ord i handling da han i to år, 1928–29, tok en pause fra avisgjerningen og ble teatersjef ved Nationalteatret. Det han i ettertid huskes mest for, i det minste blant musikere og musikkinteresserte, var at han avskaffet orkesteret i 1929, da Halvorsen gikk av med pensjon.

Musikk til barnekomedier

I erindringsboka *Barndommens rike* har forfatteren og journalisten Johan Borgen skildret hvordan han i åtteårsalderen opplevde å bli tatt med i teater rundt 1910. «I Nationalteatret var det aller høytideligst,» mintes han, og han bet seg merke i den karakteristiske kapellmesteren:

Når Johan Halvorsen kom inn ble det høytid og stans i snakkesurret. Løvemanken. Herskerminen. Sånn skulle en orkesterdirigent se ut efter mitt ønske... Myndigheten, hans pondus. Når han hevet taktstokken døde jeg enda en gang på stedet. Orkesteret! Før teppet gikk opp. Alt var begynt, og likevel ikke. Enda noen sekunder til den livsalige stund da øyet skulle følge teppekanten helt opp, atter i forventning, for så å begynne å ta inn scenens eventyr (Borgen:154).

At Halvorsen var en som virkelig ble lagt merke til av den oppvoksende slekt, har også Ruth Krefting lagt vekt på i sin biografi om Aase Bye:

Johan Halvorsen dirigerte orkesteret. Han så storartet og alvorsfull ut – både bøs og høytidelig. Det var om ham man sa: «Ett er spøk, et annet kapellmester Halvorsen.» Men han fikk fort ungene i salen til å synge med i de kjente, kjære julesangene. Det var første gang det ble gjort. Og så farlig var han visst ikke? Det hendte at de nærmestsittende ungene rusket ham i håret, det måtte jo være fristende også, det store hodet raget praktfullt opp av orkestergraven (Krefting:33).

Å ta med barn i teateret ble av mange sett på som en del av dannelsen og oppdragelsen, og Borgen husket at de «ble sannelig ikke bare budt på barneforestillinger vi heller, selv som små» (Borgen:153 f.). På tross av dannelsesaspektet er det ikke til å komme fra at det å sette opp egne skuespill for barn – i likhet med publikumsvennlige operaer – var et grep Nationaltheatret gjorde for å bringe penger i teaterkassa, ikke minst i den «stille» måneden desember (→ s. 466). Den første gangen Nationaltheatret satte opp et eget stykke beregnet på barn, *Den lille uskikkelige Prinsesse* (*Verk* 70, → s. 539), var typisk nok i sesongen 1905–06, da underskuddet var i ferd med å bli prekært (→ s. 597). Stykket var importert fra Tyskland, men året etter valgte teateret å bestille en helt ny eventyrkomedie av Frederikke Bergh til musikk av Olga Bjelke-Andersen: *Østenfor Sol og vestenfor Maane*, basert på det kjente eventyret i Asbjørnsen og Moes samling. Edvard Grieg beklaget seg i et dagboksnotat over at et «Dilettantarbejde» av en «Skolelærerinde» og en «Postmesterfrue i Drammen» ble satt opp som «Surrogatet for Schjelderups Musikdrama af samme Navn» (→ s. 669), men måtte medgi at «Begge disse Dilettantinder har Talent» (*Griegs dagbok* 16/12 1906). Eventyrstykket, som inneholder alt fra «vakker natur og sang» til et brutalt troll «som har knekt og sugd ut hjernemassen på noen små barn» (F. Bergh:250), slo godt an og fikk 22 oppførelser (→ 16/12 1906). Anne og Petra Helgesen, som har gitt ut og analysert både dette og andre teaterstykker for barn i serien *Drama for barn – teatrets sjel*, berømmer forfatteren for å «skape sine egne scener» og ha «sin egen agenda» (F. Bergh:248).


I sesongene som fulgte, satte Nationaltheatret opp en eller annen form for barneforestilling nesten hvert år. Etter en reprise på den «uskikkelige Prinsesse» 1907–08 var Bergh og Bjelke-Andersen tilbake med en ny barnekomedie basert på et norsk folkeeventyr, *Prinsesse Rosenrød og de syv Vildander* (→ 20/12 1908). Også i 1910 ble det satt opp nyskrevet norsk dramatik for barn, *Kongens Hjerte* av Barbra Ring til musikk av Per Winge (→ 15/12 1910). Året etter gikk en ballettforestilling med *Prinsessen på Erten* (→ 16/12 1911), før Ring var tilbake 1912–13 med *Liselil og Perle*, nå med Gustav Lange som komponist (→ 20/12 1912).


Barneforestillingen 1913–14 var Topelius' *Tornerose* (→ 17/12 1913), ikke å forveksle med Fin Folkesens *Tornerose*-stykke som Halvorsen komponerte musikk til i 1899 (*Verk* 37, → s. 312). Til det «nye» *Tornerose*-stykket fikk Halvorsen


ansvaret for å tilrettelegge, arrangere og delvis komponere musikken (*Verk 107*), slik han også hadde gjort det til den «uskikkelige» prinsessen, som vendte tilbake som juleforestilling 1915–16. Også *Tornerose*, som fikk hele 30 forestillinger i sin første sesong, skulle bli en «gjenganger» ved Nationalteatret, som satte opp stykket fem ganger fram til 1958. I samme periode hadde teateret sin egen ballettskole (→ s. 678), så noen år ble det satt opp pantomimer eller andre danseforestillinger beregnet på barn (→ kronologi).


Ingen barnekomedie ble satt opp i 1919, da orkesteret forsvant. En barneforestilling uten musikk var utenkelig. De følgende to sesongene ble *Kongens Hjerte* og *Tornerose* hentet fram igjen, men til jul 1922 kunne Nationalteatret for første gang på ti år presentere en helt ny barnekomedie, *Peik og Stortroldet* av Adam Hiorth. Bortsett fra den planlagte oppsetningen av *Veslefrikke* (→ s. 598) synes det som om teaterledelsen fram til 1919 hadde prioritert å bruke kapellmesteren til «viktigere» oppgaver enn å komponere musikk for barn. Fra og med *Peik og Stortroldet* (*Verk 146*) var Halvorsen derimot selvskreven som leverandør av musikken til nye barnekomedier. Etter enda en reprise av den «uskikkelige Prinsesse» komponerte han under Bjørn Bjørnsons tilbakekomst som teatersjef musikk til Sverre Brandts *Reisen til Julestjernen* (*Verk 157*, 1924–25), som til nå er satt opp 23 sesonger og med sine 1281 forestillinger er det stykket som har blitt spilt flest ganger på Nationalteatret, alltid med Halvorsens musikk. De to følgende sesongene fulgte Halvorsen opp med musikk til Thoralf Kloumans *Drømmen til Radioland og dit hvor Pepperen gror* (*Verk 159*, 1925–26) og Barbra Rings *Prinsessen og Spillemannen* (*Verk 162*, 1926–27), men ingen av disse gikk mer enn én sesong. Da Halfdan Christensen igjen ble teatersjef i 1930, ble den da pensjonerte Halvorsen hyret inn til *Askeladden* (*Verk 172*), som skulle bli hans siste musikkverk for scenen.

Den «barnemusikken» Halvorsen synes å ha vært mest fornøyd med, var musikken til *Peik og Stortroldet*. For første gang siden *Suite ancienne*, som ble komponert tolv år før, valgte han å sette sammen all mellomaktsmusikk fra et skuespill til en orkestersuite, *Norske Eventyrbilleder*, som han instrumenterte for stort orkester sommeren 1923. Som suite ble en handskrevet versjon av eventyrbildene første gang oppført av det Filharmoniske selskap på en populærkonsert 18. mars 1925, dirigert av José Eibenschütz. Å få utgitt verket viste seg likevel problematisk, og ifølge forlagskontrakten med Wilhelm Hansen, som ikke er datert før 5. september 1933, måtte Halvorsen selv betale forleggeren 700 kroner til å dekke trykkeutgiftene. Verket ble da tilegnet hans egne fire barn, som alle for lengst var voksne.

Første sats i suiten er identisk med ouverturen til barnekomedien. Den har undertittelen «Peik, Prinsessen og Stortrollet», og inneholder tre temagrupper som utvilsomt er ment å skulle karakterisere disse tre skikkelsene (→ ). Peiks tema virker slátteinspirert i spillestilen, som imiterer hardingfelas bruk av vekselbordon. Samtidig har temaet et litt egenrådig, synkopert preg som tydeliggjør at det er en rådsnar helt og rollefigur vi har med å gjøre. Prinsessens tema oppfyller samtidas forventninger til det «yndige» og «kvinnelige» i musikken. Det er hevet opp på dominantplanet og spilles legato, *tranquillo* og neddempet av fløyte med akkompagnement av harpe. De to temaene har dermed en hoved- og sidetema-funksjon i satsen. Trollets «tema» er i realiteten bare noen karakteristiske bass-motiver med vekt på tritonintervallet. Det presenteres allerede i satsens innledning, men er mest karakteristisk i det gjennomføringsaktige midtpartiet. For å skildre den tapre Peiks kamp mot trollet, har Halvorsen bygd det opp som en stadig dialog mellom disse temaene. Peiks tema blir naturlig nok stadig mer framtrædende, og til slutt forsvinner trolltemaet helt. I stedet kommer et lykkelig samspill mellom Peiks og prinsessens temaer. Om vi sammenlikner oppbyggingen av satsen med en sonatesatsform, vil reprisen således inneholde både hoved- og sidetemaet på én gang. Selv om det ut fra satstittelen og temaenes svært tydeliggjorte karakterer er både enkelt og nærliggende å skissere et enkelt handlingsforløp i musikken, er dette kun i det ytre. I bunn og grunn står vi igjen overfor en stilblandet sats der Halvorsen gir en «symfonisk» behandling av temaer som en vanligvis ikke ville forvente det av, slik vi også har sett i de norske rapsodiene (→ s. 737).

Andre sats i suiten, «Troldmøernes dans», ble seinere strøket. På scenen var den et dansenummer som som sådan i mindre grad var knyttet til den dramatiske handlingen. Som sats i suiten fungerer den som et karakterstykke i form av en innsmigrende og flott instrumentert vals uten alt for mye «trollpreg». Riktignok inneholder temaene ganske mye kromatikk (→ ) , og midtpartiet «låner» noen toner fra mer «eksotiske» skalaer. Dessuten rammes valsen inn i «trollmotiver» både som innledning og coda. I manuskriptet til suiten har Halvorsen på ett eller annet tidspunkt skrevet «Kann auch weggelassen werden» med avvikende farge på tvers av notene. Da han som gjestedirigent framførte suiten i Helsingfors 19. november 1925 og i Göteborg 3. april 1927, indikerer avisomtalen at den ikke lenger var med (*Hbl* 20/11 1925 og *GHT* 4/4 1927). Ved en mindre omarbeidelse til en konsert med det Filharmoniske selskap 27. februar 1933, like før utgivelsen, ble satsen fjernet for godt. Det håndskrevne notematerialet er heldigvis bevart, så den er fullt spillbar og tatt med på den nyeste CD-innspillingen av verket (→ *F* 59).

I neste sats, «Prinsessen kommer ridende på bjørnen», har Halvorsen trolig hatt Theodor Kittelsens kjente illustrasjon til «Kvitebjørn kong Valemon» i tankene. Kontinuerlig gående firedelsnoter i celloer og kontrabasser illustrerer kvitebjørnen som labber og går gjennom skogen, noe Halvorsen selv har funnet det viktig å poengtere med en fotnote i partituret: «Bären – Fusstritt illustrierend». Cantabile-temaet som kommer inn i førstefiolinene i t. 7, er naturlig nok ment å karakterisere prinsessen (→ ) , som – ved siden av den gående bassen – blir akkompagnemert av harpe, klokkespill og arpeggiofigurer i strykerne. Temaet ligger nært opp til «prinsesse-temaet» i 1. sats, og i et midtparti siteres motiver både fra prinsessens og Peiks temaer. For øvrig er musikken verken spesielt «norsk» eller spesielt «trolsk», om vi leter etter vanlige stilistiske kjennetegn for slike karakteristikk, men for publikum på 1920-tallet var tittelen i seg selv og dens tilknytning til Kittelsens illustrasjon utvilsomt nok til å skape de tilsiktete assosiasjonene.

De to siste satsene, som går i ett, ble i Halvorsens opprinnelige plan for suiten behandlet som en enhet og kalt «Dans av stortroll og småtroll». Da «Trolldøernes dans» ble tatt ut, delte han i stedet den siste satsen i to og kalte stortrollenes dans «Trollenes inntog i berget det blå». Også i den opprinnelige, sceniske konteksten var dette to ulike musikknummer, første del med tittelen «Bryllupsmusikk», den andre «Trolldans» (→ ).

I sin avhandling om musikalsk karakterisering av troll i utvalgt musikk av Grieg, Halvorsen og Sæverud har Matthias Bornhofen gått særlig inn på «Trollenes inntog i berget det blå». Som han legger vekt på, «liegt nun eine interessante und neuartige Idee vor, die Trolle als groteske, andersartige Wesen zu charakterisieren» (Bornhofen:48). Nettopp for å få fram at trollene er av en annen, helt fremmed verden, har Halvorsen valgt å skrive en nærmest eksperimentell sats



Tema fra «Trollenes inntog i berget det blå» fra *Norske eventyrbilleder (Verk 146)*, t. 3–10, uttøgt

med rendyrket bruk av de to mulige heltoneskalaene. Melodisk og harmonisk er musikken utformet som om den skulle gått i dur, men i stedet følger melodien heltoneskalaen opp fra tonen *g*. Som «tonika» ligger bare tersen *g–b*, som inngår i både durtreklagen og heltoneskalaens forstørrete treklang. Tenker vi oss temaet i dur eller moll, ville melodilinjas brutte akkord i tredje takt tilsagt et akkordskifte til subdominanten. I stedet benytter Halvorsen, som Bornhofen har poengtert, forstørret treklang fra *c* og bytter ut den ene heltoneskalaen med den andre:

Nach weiteren zwei Takten widerfährt der Melodie eine halbtönige Rückung. Die «komplementäre» Ganztonskala wird angesteuert und der übermäßige Dreiklang *c–e–gis* in Sechzehnteln zweimal gebrochen. Mit den Basstönen *c* und *gis*, die sich gleichsam in gebundenen Oktavsprüngen aufwärts bewegen, ergibt sich hierbei ein subdominantisch wirkender übermäßigen Dreiklang über *c*. Im nächsten Takt rückt die Melodie in die Ausgangsskala zurück und endet auf dem übermäßigen Dreiklang über *g* (*ibid.*:48).

Bornhofen beskriver Halvorsens framgangsmåte som «eine ‘trollische’ Einfärbung einer einfachen, ja fast kinderliedähnlichen Tonleitermelodie» (*ibid.*:49). Enkelheten er viktig fordi eventyrenes troll anses som enfoldige vesener. De forstørrete akkordene skaper ingen ekstra spenning, slik de ellers gjør i så mye av Halvorsens musikk. Som også Bornhofen har poengtert, benyttes de kun i tonikas og subdominants sted (*loc. cit.*). Halvorsen kunne også ha valgt å tilpasse samme melodi til andre skalaer som avviker fra dur/moll, f.eks. dorisk, slik vi har sett i et mellomspill i Norsk rapsodi nr. 2 (→ s. 742). Heltoneskalaen kan likevel ikke sies å stå helt fjernt fra norsk tradisjonsmusikk, noe det kan virke som om Halvorsen spiller på i avfraseringsene av de to fallende skalabevegelsene i t. 7–10. Om han bare hadde unngått å bruke forstørret femte trinn først i taktene ved å forandre tonen *diss* til *d*, ville skalabevegelsene med høyt fjerde og lavt sjuende skalatrinn nærme seg en tilpasset «seljefløyteskala».

I et midtparti av satsen utvider Halvorsen repertoiret av samklanger i satsen med å ta i bruk «heltonefremmede» forminskete septimakkorder og «rene» durtreklanger (*ibid.*:50).^{*} Mot slutten av midtpartiet følger i t. 23–26 noen bølgende skalabevegelser oppe på «dominantplanet», som leder tilbake til reprisen av det innledende heltonetemaet fra t. 27. Akkurat som med den avvikende «subdominanten» i t. 5 vil heltoneskalaen på dominantplanet, en ren kvint over tonika, være «den andre» i forhold til heltoneskalaen på tonikaplanet. Mellom t. 26 og t. 27, i overgangen mellom de to sfærene, må Halvorsen derfor benytte halvtone-trinnet *ass–g*, av Bornhofen tolket som en «frygisk sekund» som forberedelse til

* Durtreklangerne innleder en sekvens med parallellførte, kromatisk fallende store terser i klarinettene, noe Bornhofen i struktur og og funksjon sammenlikner med parallellføringen av kromatisk fallende store terser i Griegs «I Dovregubbens Hall» (*ibid.*:51).



«Trollenes inntog i berget det blå» fra Norske eventyrbilleder (Verk 146), t. 23–27, uttog

skalabruken i neste sats (*ibid.*:52). Her bør det tilføyes at samtlige toner i heltone-skalaen på «dominantplanet» rent funksjonsharmonisk kan inngå i samme dominant-akkord, om vi tenker oss en dominant med høy- og lavalterert kvint på én gang, samt tillagt liten septim og og stor none (jf. Dybsand 1990:86).

Slik Halvorsen bruker heltoneskala og forstørrete treklanger i durs og dur-treklangs sted i «Trollenes inntog i berget det blå», utvider han sitt allerede om-fattende repertoar av stilrekvisitter som på en eller annen måte «avviker» fra standard tonespråk. Som vi har allerede i musikken til *Vasantasena*, kan slike sær-merker benyttes for å la musikken representere det som er «annerledes», det være seg «eksotisk», «folkloristisk», «arkaisk» (→ s. 370 ff.), eller – som nå – «trolsk».

I siste sats av *Norske eventyrbilleder*, «Dans av småtroll», er musikken notert i e-moll og har et midtparti i E-dur, men begge toneartene blir «fargelagt» ved ut-strakt bruk av forstørret kvart og liten sekund. Som det også går fram av note-eksemplene i verkleista (→ ♯, nr. 5), preges temaene derfor markant av elementer som gjerne tilordnes skalaer som «sigøynermoll» (t. 4), frygisk (t. 7), dur med senket sekund (t. 49), lydsk (t. 50) eller – når sistnevnte kombineres med «mixolydisk» septim – en tilpasset «seljefløyteskala» (t. 51). Andre stilelemen-ter som kan tolkes som mer eller mindre fremmedartete i «Dans av småtroll», er de habanera-aktige akkompagnementsfigurene i midtpartiet og den utstrakte bruken av xylofon. Å sonde mellom det «eksotiske» og det «norskklingende» er uansett ikke alltid relevant hos Halvorsen, der vi i så fall kan identifisere «ekso-tismer» også i «norske» verk som *Fossegrimen* (→ s. 576) og i verk i «gammel stil», som *Suite ancienne* (→ s. 650). Ofte bruker han det rett og slett som middel til variasjon, så som «Sommernatsbryllup» fra *Gurre* (→ s. 522), de to norske rapso-diene (→ s. 729) og «Bergensiana» (→ s. 768). I korte øyeblikk eller avgrensede partier oppstår det i slike verk således en mystisk og pikant, mange vil si orien-talskklingende atmosfære. I «Dans av småtroll» skifter Halvorsen derimot mer eller mindre uavlatelig mellom ulike former for «eksotismer», slik at stiltrekket blir så sterkt framtrædende at det kanskje kan virke noe overdrevet. Har dette å gjøre med at musikken opprinnelig var skrevet til en barneforestilling? Kan

Halvorsen – bevisst eller ubevisst – ha benyttet vel mange og vel tydelige virkemidler for å være helt sikker på at målgruppa skulle få dem med seg?

Etter at konsertversjonen av *Norske eventyrbilleder* var oppført for første gang 18. mars 1925 (→ s. 777), gav Hjalmar Borgstrøm – i en av de svært få kritikkenes som overhodet ble gitt av verket i Halvorsens samtid – en vurdering som sier mye om både Halvorsen og ham selv:

Musiken vil ... være kjendt for teatergjængere, ... men som koncertsuite har den ikke været spillet før i går. Halvorsen har altid fortræffelige indfald, og han finder uten anstrængelse gode, karakteristiske motiver, som han forstaar at tumle overlegent og virkningsfuldt med. Da han nu ogsaa behersker orkesteret paa en mesterlig maate, kunde man paa forhaand vite, at han hadde levert et morsomt arbeide. Kontrastene mellem Peik, prinsessen samt de store og smaa trold kommer saaledes ypperlig frem.

Jeg maa dog tilstaa, at jeg kjender kompositioner av Halvorsen, som gir større aandsutbytte. Det ligger forresten i sakens natur, at musikken til en barnekomedie ikke kan utmerke sig ved tankedybde; det vilde endogsaa ha været forfeilet (*Afp* 20/3).

Borgstrøm og Halvorsen var kjent for å være sterke støttespillere av hverandre, Halvorsen som dirigent av Borgstrøms musikk i inn- og utland (→ s. 719 ff.), Borgstrøm særlig som forkjemper for Halvorsen som dirigent (→ s. 753). Hvordan stilte han seg så til Halvorsen som komponist? I kritikken av *Norske eventyrbilleder* kan det virke som om Borgstrøm forsøkte å ri to hester på én gang. Han brukte uvanlig mange rosende ord for å forsikre leserne om hvor vellykket kollegaens arbeid var: Halvorsen hadde som alltid hatt «fortræffelige indfald» og arbeidet «overlegent og virkningsfuldt» med «karakteristiske motiver» på «en mesterlig maate». For *Tankens* komponist (→ s. 682) lå det likevel under at han savnet «tankedybde» i verket, at det ikke gav ham noe «aandsutbytte» å lytte til det. Det virker noe halvhjertet når han etterpå unnskylder Halvorsen med at nettopp det ville vært «forfeilet» til et stykke for barn. At dette i seg selv reflekterer barnekomediens lave status blant «kultureliten», er én side av saken. Borgstrøms viktigste understatement var at *Norske eventyrbilleder* i utgangspunktet var og måtte være lettfattelig musikk som hadde en underholdningsfunksjon, og at verket derfor – til tross for at det var tvers igjennom profesjonelt utført – ikke kunne forventes å gi lytteren noen dypere, mer åndfull opplevelse.

Kritikken må ses i lys av hva Halvorsen hadde komponert av verk som gav Borgstrøm «større aandsutbytte». I løpet av den tida som var gått mellom uroppførelsen av *Peik og stortroldet* på scenen i 1922 og førsteoppførelsen av *Norske eventyrbilleder* som selvstendig orkestersuite i 1925, hadde Halvorsen komponert og oppført sine første to symfonier, hvorav den første ble tilegnet Borgstrøm.

5.3 De tre symfoniene – kulminasjonen av Halvorsens livsverk?

«Det kan så menn være at det var unødvendig – for andre»

I romantikkens tidsalder var symfonien nærmest ensbetydende med det virkelig store, sublime i musikken. For den som ønsket å få anerkjennelse som seriøs komponist, ble mestring av denne sjangeren nærmest ansett som en slags svenneprøve. Velkjent er Gades oppfordring til den unge Grieg om å gå hjem og skrive en symfoni (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:53), og også komponister som Winter-Hjelm og Holter fullførte symfonier i ung alder uten at noen av dem skulle vende tilbake til sjangeren seinere i livet. Halvorsen hadde som kjent et annet utgangspunkt, idet han var så godt som selvlært som komponist. En eller annen form for ærefrykt overfor de store formene synes ved flere anledninger å ha hemmet ham i å fullføre større, sykliske verk (→ s. 205), og han var alt annet enn fornøyd med to av de få han faktisk fullførte: Strykekvartetten, i pressen utropt til et av Norges mest betydelige kammermusikkverk, ble tilintetgjort (→ s. 240), og noen år etter trakk han tilbake fiolinkonserten, som han hadde slitt med å fullføre i over to år (→ s. 628–636).

Blant alle de mer enn 140 verkene Halvorsen hadde fullført før han gav seg i kast med den første symfonien, er det kun fire bevarte satser i sonatesatsform: Første sats av Suite for fiolin og piano (*Verk 5*, → s. 205 ff.), Norsk festouverture for orkester (*Verk 40 nr. 1*, → s. 504 ff.), Intrata fra *Suite ancienne* for orkester (*Verk 98*, → s. 641) og «Holberg-ouverture» til *Mascarade* (*Verk 144*, → s. 772). I tillegg kommer de ikke bevarte åpningssatsene i strykekvartetten (*Verk 12*) og fiolinkonserten (*Verk 86*). Som vi har vært inne på under omtalen av disse verkene, påpekte en kritiker at første sats i strykekvartetten var for «schematisk» (→ s. 253), mens åpningssatsen i fiolinkonserten både skal ha vært for «rhapsodisk» og ha lidd under at hovedtemaet ble tvunget inn i «systemiske forhold, som ikke er det helt naturlige» (→ s. 635). Den siste av disse innvendingene er særlig interessant ut fra hva vi har sett i analysene av fiolinsuiten og festouverturen: Begge utmerker seg med solid utført motivisk-tematisk arbeid som til dels inkluderer en meget habil bruk av kontrapunktisk satsteknikk, og begge innordner seg sonatesatsskjemaet uten andre problemer enn at gjennomføringene er i korteste laget. Hovedproblemet med satsene ligger snarere i at det tematiske stoffet i utgangspunktet kan virke noe oppkonstruert og uinspirert. Dette er desto mer påfallende når vi vet at Halvorsen med enkelte unntak – som *Liti Kersti*

(→ s. 625) og *Dronning for en Dag* (→ s. 658) – viste seg i stand skape det ene fengende temaet etter det andre når han på korteste varsel skulle skrive mindre pretensiøs leilighetsmusikk for bruk i teateret. Det kan med andre ord synes som om sonatesatsskjemaet gjorde at Halvorsen måtte komponere på en annen og mer konstruert måte som ikke gav like mye rom for melodiske innfall, og at dette kan ha virket hemmende på ham allerede tidlig i komposisjonsprosessen. Lykkelige unntak er *Intrata* fra *Suite ancienne*, og «Holberg-ouverture», men disse er komponert til skuespill fra 1700-tallet, noe som gav ham en legitim grunn til å utforme temaene i en tillempet wienerklassisk stil som i seg selv er enklere å innpasse i sonatesatsskjemaet.

Allerede i 1896, i gledesrus over at Peters-forlaget hadde sagt ja til å gi ut *Vasantasena*-suiten, ønsket Halvorsen å gå i gang med «en stor symfoni i B Dur» (→ s. 381). Selv om det neppe var snakk om annet enn en øyeblikksinspirasjon, reflekterer formuleringen et klart ønske om at han en gang skulle kunne fullføre et slikt verk. At denne drømmen ikke ble oppfylt før han var nærmere 60 år, blir av de fleste kommentatorer tilskrevet at han var kapellmester, en stilling som vanskelig lar seg forene med myten om den store kunstneren som kreerer sitt mesterverk i dypeste konsentrasjon og ikke trenger å skjele til noe annet (jf. Bourdieus beskrivelser, → s. 38). Med bakgrunn i dirigentstriden i det Filharmoniske selskap brakte Reidar Mjøen følgende spekulasjoner i *Dagbladet* 28. april 1923, dagen før uroppførelsen av Halvorsens første symfoni:

Der opføres søndag en stor symfoni av Johan Halvorsen. Samme komponist har efter sikkert forlydende en ny symfoni, en symfoni nr. 2, saagodtsom ferdig. Har Halvorsen kanskje ønsket for enhver pris aa trekke sig vekk dengang? Har han ønsket nogen tids ophold i den opsplitende dirigentgjerningen sin? Mens all striden og alt kjevlet stod paa omkring hans navn har han kanskje sittet med brystet sprengfullt av skaperplaner og trukket lunt paa smilet. La dem strides: La dem bare slaa tennene inn paa hinannen! Jeg vil ha ro til aa komponere... Er dette sakens sammenheng? Ingen kan si det uten ham selv.

Etter oppførelsen av 2. symfoni i 1924 kastet Mjøen igjen fram hypotesen om at Halvorsen skulle ha ønsket å trekke seg for å få ro til å komponere i større format:

Det er intet saa galt at det ikke er godt for noget. Da Johan Halvorsen 1920 trakk sig tilbake som dirigent ved Filharmoniske selskap, var avisene med all rett fulle av beklagelser i den anledning. Der blev skrevet og kjeklet ustyrtelig meget om kapellmesterspørsmålet i de dager, især om Johan Halvorsen, som efter 20 aars fruktbar dirigentgjerning var blitt satt saa skammelig ut av spillet og nu gikk ledig og orkesterløs omkring paa torvet. Den eneste som ikke deltok i striden, var Halvorsen selv. Sannsynligheten taler for at Johan Halvorsen har ønsket aa tre tilbake den gang. Det skjønner vi nu. Han vilde ha fred og ro for endelig engang aa samle sig om sin egentlige gjerning og skrive musikk som ikke først og fremst var teatermusik. Men det kunde komponisten gjerne ha sagt offentlig, saa hadde alting vært all right (*Dbl*^{15/3}).

Mjøen ser helt bort fra at Halvorsens kompositoriske virke i årene 1920–23 nesten utelukkende var viet teatermusikk, og at han – som vi har sett – skrev denne i et selv til ham å være svært høyt antall (→ kap. 5.2). Det er heller ikke noe i kilde-materialet, verken i offentlige uttalelser eller private brev, som tyder på at Halvorsen *ønsket* å trappe ned dirigentvirksomheten under stridene i 1919 og 1920 (→ kap. 5.1). Det er likevel grunn til å tro at den gnisten som skulle til for at han omsider gjennomførte sin gamle drøm om å komponere i større former, ble tent som et ønske om å kompensere for nederlaget i dirigentstriden. Dette støttes til en viss grad av hva Halvorsen selv skrev i det før omtalte julebrevet til Adolf Brodsky 20. desember 1924 (→ s. 758):

Nachdem ich also in 20 Jahren sämtliche Symphoniconcerte u. Opernaufführungen geleitet habe (dabei auch Kammermusikonzerte gegeben) habe ich mir jetzt die Komposition zugewendet. Unter anderem habe ich ein Jahr zwei Symfonien geschrieben...

Halvorsen skrev disse linjene *etter* at begge de første symfoniene var fullført, på et tidspunkt der han selv for lengst hadde lest alle Mjøens og andre kritikeres forsøk på å «forklare» hans oppblomstring som symfoniker. Mer lit kan vi sannsynligvis feste til private utsagn Halvorsen gav i sine brev til datteren Aase under arbeidet med den første symfonien, det første fra 25. januar 1923:

Jeg er så gla, for det lysner dag for dag... For at få has på denne ækle vintern komponerer jeg som om det skulde gjælde at slå Beethoven av marken. Jeg har kjøpt masser av nydeligt notepapir – partitурpapir – og nu har jeg begyndt at beskrive det. Foreløbig med en symfoni. Første sats har jeg færdig – i skitse-. Det kan være at samtiden ikke syn's om den, for den er ikke moderne eller så'n, kanske heller ikke efterslægten vil sætte pris på den. Dette har jeg imidlertid forutset idet jeg skriver den for det jeg har lyst og gir fanden i både samtiden og eftertiden.

Halvorsen var lykkelig over endelig å få komponert en symfoni, og han levner liten tvil om at dette var noe han *selv* ønsket å gjøre. I et udatert brev til Aase og hennes mann Helge skriver han likeens: «Jeg arbeider dag og nat på min nye symfoni. 2 satser færdige. Enten den blir god eller dårlig ved jeg ikke. Men for en fryd at skape. Ellers kunde jeg vel ikke glemme skatter, koksregninger, 20 graders kulde og sure fjes» (*Fbr*:150). Symfonien var ferdig komponert på hans 59-årsdag 15. mars (JH til AaGH ¹⁶/3), og han oppsummerte arbeidet slik i et brev til Aase 8. april: «Ja, det er ikke noe at skryte av at jeg har samlet mig til dette arbeide og det kan så menn være at det var unødvendig – for andre.»

Breve etterlater ingen tvil om at den da nesten 60 år gamle Halvorsen hadde en sterk motivasjon for å skrive symfonier. Det kan likevel virke som det var mest maktpåliggende for ham var å demonstrere, først og fremst for seg selv, at han faktisk *var* i stand til å komponere musikk også innen den symfoniske sjan-

geren. Gleden over at han faktisk mestret oppgaven, var åpenbart en stor inspirasjon under komposisjonsprosessen, og han fikk arbeidet fort fra hånden. Ifølge hans egne opplysninger tok nedskrivningen bare tre måneder (*Afp* 1/5 1923).

Halvorsens personlige ønske om å komponere også innen større former, ble oppmuntret av 1920-tallets konservative klima i norsk musikkliv. Så seint som ved den nordiske musikkfesten i Helsingfors 1921 ble avdøde Johan Svendsens da 45 år gamle Symfoni nr. 2 valgt som Norges hovedverk, og Halvorsen skrev i sine erindringsnotater: «Desværre havde vi ikke nogen ny symfoni at by på som med glands kunde hævde Norges navn, og det blev derfor bestemt av Joh. Svendsens b-dur skulde være vort representative nummer» (H:468).

I nordisk sammenheng er det ingen tvil om at symfonien fortsatt var ansett som en viktig og relevant musikalsk sjanger. Som Bo Wallner framhever i *Musik i Norden*, var vi fortsatt inne i «Den symfoniska eran» (Andersson:265–290). Han siterer innledningsvis Ingemar Bengtsson, som i med utgangspunkt i Nielsens og Sibelius' symfonier poengterer «att den nordiska symfoniken utvecklades sent och väcker misstanken att den tidigare varit provinsiell, medelmåttig eller rent av obefintlig. Obefintlig – nej, provinsiell – delvis, medelmåttig – inte alltid!» (fra *Symfoniernas värld* 1972, sitert etter *ibid.*:265). Blant komponister som tilhørte hans egen generasjon, så Halvorsen veldig opp til både Sibelius, som komponerte «ægte, personlig, gripende skjønt» (→ s. 809), og Nielsen, «Danmarks største komponist» (→ s. 751). Sammen med Nielsen hadde han nylig vært til stede ved oppførelser av Mahlers symfonier i Amsterdam, noe han mente «udvidet ... [hans] horisont betydelig» og gjorde ham «sikrere på hvad jeg er for en rar fyr» (→ s. 748). Tross alle inntrykk stod den «rare fyren» fast på at Svendsen og Grieg var hans viktigste forbilder og målestokker. Han så seg som norsk romantiker (→ s. 772) og hadde nylig komponert briljante og fargesprakende, til en viss grad «symfonisk» oppbygde rapsodier i Svendsens ånd (→ s. 727 ff.).

Hva kan Halvorsen ha sett som sin viktigste utfordring da han på 1920-tallet omsider gav seg i kast med å skrive symfonier? Alle uttalelser – både privat og offentlig – tyder på at han ønsket å vise seg i stand til å skape monumentalverk som i motsetning til det meste av teatermusikken kunne ha håp om å oppfylle de krav og forventninger som samtida stilte til musikk som skulle innrangeres blant musikalske hovedverk innen norsk romantikk. Ideelt sett måtte han dermed utforme symfoniens temaer i et tonespråk som skulle framstå som norskklingende, men ellers var frigjort fra den type utenommusikalske konnotasjoner han vanligvis kunne ty til. Kunne han tilpasse seg sonatesatsformens strenge komposisjonsprinsipper, men samtidig beholde det friske, umiddelbare preget som er så karakteristisk for hans beste komposisjoner?

Symfoni nr. 1, 1. sats

Ved første blick er det litt overraskende å se hvordan Halvorsen løste utfordringen da han gikk i gang med sin første symfoni. I hovedtemaet i første sats, som går i c-moll, benytter han gjennomgående hemiol i $\frac{6}{8}$ -takt ($\rightarrow \text{♪♪}$), noe som minner sterkt om Robert Schumanns «Rhinske» symfoni og dens etterfølger, Brahms' tredje symfoni (jf. Dahlhaus 1980:223). Dette kan virke noe forbausende ut fra at han tidligere hadde uttrykt motvilje nettopp mot disse to komponistene (\rightarrow s. 387). Av Schumann hadde han ikke dirigert noen symfoni overhodet, og Brahms' tredje symfoni hadde han kun hatt på programmet én gang (19/9 1908). Liknende metriske mønstre utviklet seg nærmest som klisjé i hovedtemaer og ble bl.a. brukt av Iver Holter i hans Symfoni i F-dur, men dette verket dirigerte Halvorsen aldri. Et verk han derimot kjente, om enn bare fra én oppførelse (13/12 1902), var Tsjajkovskijs 4. symfoni, der hovedtemaet har en mer avansert metrisk utforming i $\frac{9}{8}$ -takt med hemiol etterfulgt av tre åttedeler. Som Eriksen har poengtert, fins det likevel «en temmelig påfallende likhet mellom hovedtemaene» (J. Eriksen 1970 : 95), i hvert fall i den rytmiske utformingen, og Tsjajkovskijs tema inneholder nøyaktig samme punkteringsfigur i opptakten som Halvorsen benytter:



Tsjajkovskij: 1. sats av Symfoni nr. 4, t. 28–29



Halvorsen: 1. sats av Symfoni nr. 1, t. 1–3

Et enda mer nærliggende forbilde for hemiolrytmen er Johan Svendsens andre symfoni, et av Halvorsens desiderte favorittverk, som han allerede som 19-åring hadde vært med å spille under komponistens egen ledelse (\rightarrow s. 107) og selv hadde dirigert 12 ganger. Like før hans egen første symfoni skulle uroppføres våren 1923, omtalte han nettopp denne Svendsen-symfonien med følgende ord i et udatert brev til datteren Aase [sannsynligvis skrevet 1. april]: «Han er norsk klassiker og pretenderer ikke at være anderledes end han er – og han er faen sjæra mig go! (Undskyld)». Hemiolene opptrer ikke i selve hovedtemaet hos Svendsen, men kommer inn i dets videreføring etter noen takter, for deretter å dominere store deler av første sats. Et annet fellestrekk mellom Svendsens andre og

Halvorsens første symfoni er den gjennomgående bruken av gjentatte, distinkte motiver med punktert rytme i videreutviklingen av det tematiske materialet. Hos Halvorsen er dette avledet av opptakten til hovedtemaet (J. Eriksen 1970 : 30), men samtidig er det rytmisk nært beslektet med et liknende motiv som Svendsen benytter mot slutten av gjennomføringen (rytmen er identisk om vi forskyver Svendsens taktstreker én åttedel mot venstre):



Halvorsen: 1. sats av Symfoni nr. 1, t. 148 f.

Svendsen: 1. sats av Symfoni nr. 2, t. 241 f.

På tross av likhetene med Svendsen må det understrekes at verken den schumannsk-brahmsske hemiolbruken eller det punkterte rytmiske motivet – det være seg i Svendsens eller Halvorsens variant – i seg selv røper at komponisten nylig hadde framhevet sine røtter i norsk nasjonalromantikk.* Mens Halvorsen i sitt første orkesterstykke i sonatesatsform, Norsk festouverture, la inn hoved- og sidetemaer som kan gi tydelige assosiasjoner til norsk halling (→ s. 507 ff.), er det tydelig at han – bevisst eller ubevisst – orienterte seg mot internasjonale forbilder når han et kvart århundre seinere omsider skulle konsipere et hovedtema til første sats i en symfoni. Som vi skal komme tilbake til, gjelder dette ikke bare i den første, men i alle de tre symfoniene.

Hvordan ser det så ut med sidetemaet? Som et bærende, formdannende element ved sonatesatsprinsippet framheves gjerne dikotomien mellom et kraftfullt hovedtema i hovedtonearten og et lyrisk preget sidetema i en beslektet toneart, fortrinnsvis dominanten, eventuelt parallelltonearten dersom satsen går i moll. Adolf Bernhard Marx, en teoretiker som kanskje mer enn noen annen kom til å prege tenkningen rundt sonatesatsformen mot slutten av 1800-tallet, poengterte likevel at sidetemaet på ingen måte kunne ses løsrevet fra hovedtemaet:

Das Prinzip der Bewegung äußerte sich ... in der Sonatenform zunächst darin, dass man nicht bei einem Hauptsatze stehen blieb, sondern zwischen ihm und dem Seitensatze hin und her ging, daher mit dem Hauptsatze zwar den Anfang machte, mit dem Seitensatz dagegen (abgesehen von einem etwaigen Schlusssatz oder Anhang) endete (Marx bd. 3 : 252).

... Im Allgemeinen wissen wir von Seitensatze Folgendes: Erstens. Er hat mit dem Hauptsatz durch innere Stimmung, wie äußerlich durch den Sitz seiner Modula-


* Det rytmiske motivet benyttes ikke bare i stor skala i Tsjajkovskijs 4. Symfoni; begge varianter inngår også i viktige ledemotiver i Wagners *Der Ring des Nibelungen*.

tion und gleiche Taktart (beides nicht ohne Ausnahmen) ein Ganzes zu bilden, folglich eine gewisse Einheit und Einigkeit zu bewahren, dabei aber Zweitens sich von ihm entschieden als ein Anderes als ein Gegensatz loszulösen durch den Inhalt, namentlich stehen als Gegensätze einander gegenüber, die in einem umfassenden Ganzen zu höherer Einheit sich innig vereinen (*ibid.* : 281 f.).

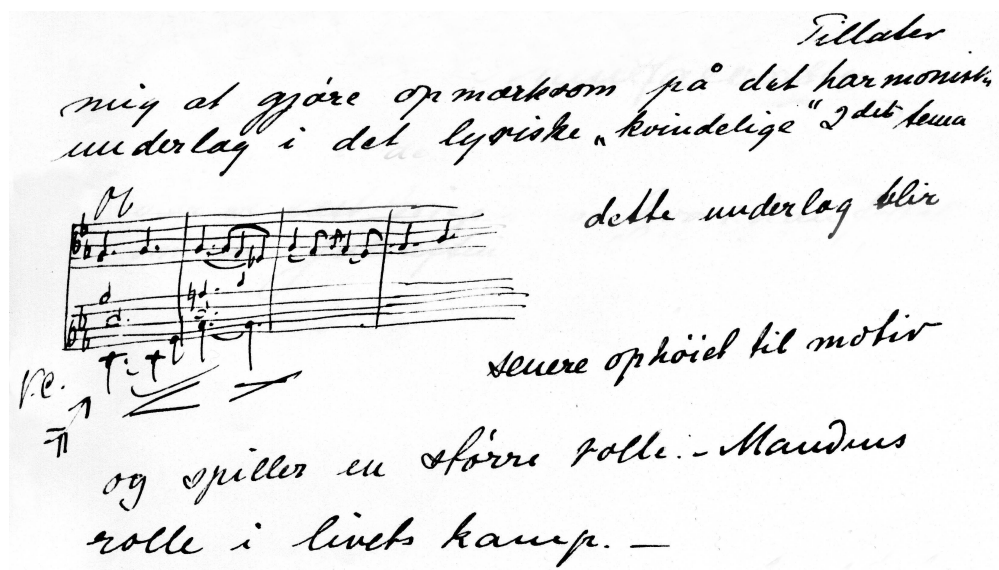
I sine videre utlegninger bruker Marx tidstypiske, i ettertid sterkt kritiserte metaforer som «mannlig» og «kvinnelig» ikke bare om karakteren i henholdsvis hoved- og sidetemaet, men også for å poengtere at begge har «gleiche Berechtigung», og at ingen av dem kan bli fullkomment uten at det andre er til stede (*loc. cit.*)*.

Den i hovedsak autodidakte komponisten Halvorsen hadde neppe tilegnet seg sine kompositoriske ferdigheter ved å lese Marx' omfangsrike komposisjonslære i fire bind. Via sitt virke som fiolinist og dirigent hadde han like fullt skaffet seg en meget solid kjennskap til en mengde verk som var preget av den samme estetiske tankegangen og de samme teknisk-musikalske komposisjonsprinsippene som kommer til uttrykk hos Marx. Allerede i Halvorsens aller første forsøk innen sonatesatsformen, innledningssatsen i fiolinsuiten fra 1890, har vi således sett hvordan de tilsynelatende kontrasterende hoved- og sidetemaene er utformet for å kunne framføres simultant i codaen (→ s. 215).

Også av et udatert brev til Johan Ludvig Mowinckel jr. vinteren 1924, et av de ytterst sjeldne tilfellene der Halvorsen har ytret seg om musikalsk formproblematikk, går det fram at han var preget av samme type vokabular som vi finner hos Marx, bl.a. med referanser til «det lyrisk 'kvinnelige' 2det tema» og «Mandens rolle i livets kamp» (→ faksimile neste side).

I tråd med det vanlige tonale mønsteret for sonatesatsformer med hovedtema i moll går sidetemaet i parallelltonearten Ess-dur, og også ut fra sin karakter kan det trygt plasseres innenfor de rammene som beskrives av Marx. Ved siden av at det fyller rollen som lyrisk og sangbar pendant til hovedtemaet, røper sidetemaet en viss påvirkning fra Svendsens måte å bygge opp melodier på, ikke minst i bruken av fallende durtrekklange i avfraseringen på dominanten i t. 77 (→ ). En visst norsk preg kan likeens knyttes «den hyppige bruken av for-siringer i melodikken», som Eriksen nevner som «karakteristisk for Halvorsen» (J. Eriksen 1970 : 33). Likevel må det totalt sett – ikke minst i lys av at Halvorsen selv vektla sine røtter i norsk nasjonalromantikk både under arbeidet med verket

* Ettersom Marx' komposisjonslære i utgangspunktet var skrevet som lærebok for musikkstudenter i hans samtid (Marx : 255), må valget av metaforer og forklaringsmodell ses i lys av musikalske og andre referanserammene rundt midten av 1800-tallet. I sin grundige analyse av Marx' komposisjonslære ser Carl Dahlhaus således hans formmodell «als Indiz einer Entwicklung ..., in deren Verlauf sich der Schwerpunkt der Sonatenform allmählig von der Harmonik – deren wachsende Komplizierung die Sinnfälligkeit deren formalen Funktionen untergrub – zur Thematik verlagerte» (1988 : 352).



Utdrag fra Johan Halvorsens brev til Johan Ludvig Mowinckel jr. [u.d., vinteren 1924], NBO

og ellers (→ s. 772) – sies å være overraskende få norskklingende trekk ved temaene satsen. Tonespråket er tuftet på sentraleuropeiske stilidealer fra en romantisk periode som i 1920-åra – i tråd med Halvorsens egne betraktninger – for lengst var blitt passé i internasjonal sammenheng.

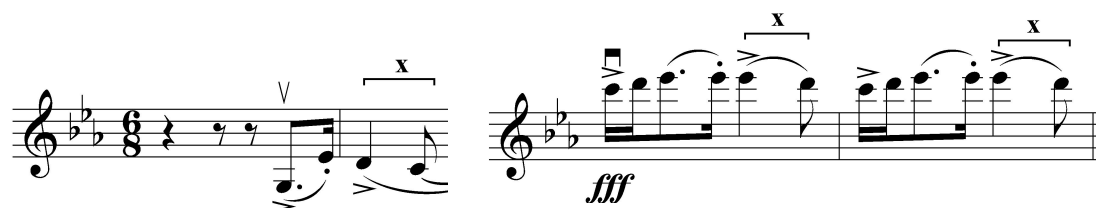
Eriksen berømmer med rette satsens temaer for å «preges av god melodisk sans, særlig sidetemaet» (*ibid.* : 90). Det å skulle kombinere vellykkete, i seg selv avrundete melodier med sonatesatsformens prinsipp for motivisk-tematisk utvikling må likevel kunne anses som en hovedutfordring, om ikke et paradoks ved det å skulle skrive en romantisk symfoni.* Dette gjelder ikke minst i satser der det er vanskelig å påvise noen form for enhet mellom hoved- og sidetemaene, som i Halvorsens første symfoni, der de kun synes å ha taktart og tempo felles.

Som Halvorsen poengterer i brevet til Mowinckel (gjengitt over), lar han «det harmoniske underlag i det lyriske 'kvindelige' 2det tema [bli] ophøiet til motiv [som] senere spiller en større rolle». Her sikter han først og fremst til bassgangen, som i motsetning til temaet selv benyttes gjennom hele gjennomføringen, men også av et annet, tilsynelatende uviktig kontrapunkt er viktig i oppbyggingen av satsen. Det er et dreiemotiv, *d*, som vokser ut av foregående parti, der en ny temadannelse setter inn som dynamisk kulminasjon av hovedtemadelen (t. 48–69). Grunnlaget er en i utgangspunktet sekundær, etterhengt seufzer-figur, *x*, fra i andre halvpart av t. 48 og 49, som i seg selv er avledet av andre del av hovedtemahodet fra t. 2. Gjennom en viderespinningsprosess i t. 56–69 transformeres

* For sidetemaets del er dette spesielt påtakelig i satser der tempoet settes markant ned og hele karakteren nærmer seg den langsomme satsen, noe vi eksempelvis ser i Tsjajkovskijs sjetten symfoni, som Halvorsen dirigerte seks ganger i perioden 1907–17.

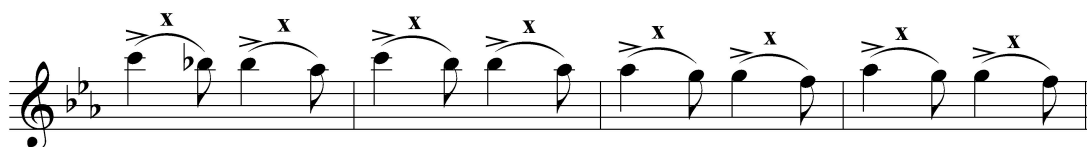
Symfoni nr. 1, 1. sats

x gradvis til to og to *x*-motiver som settes sammen til dreiemotivets endelige form i t. 68 og t. 69, rett før sidetemaet setter inn for første gang:

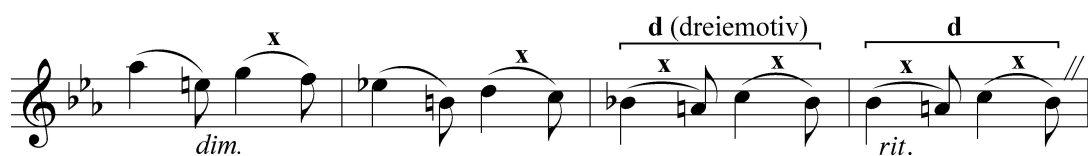


Symfoni nr. 1 i c-moll, t. 1–2, vl. 1

Symfoni nr. 1 i c-moll, t. 48–49, vl. 1



Symfoni nr. 1 i c-moll, t. 56–59, vl. 2



Symfoni nr. 1 i c-moll, t. 66–69, vl. 2

Ved første presentasjon av sidetemaet i t. 70 ff. ligger dreiemotivet noe bortgjemt i bratsjene, men allerede ved andre gangs gjennomspilling fra takt 86 legges det i fløyte og obo, slik at det får en mer framtrædende plass i lydbildet, samtidig som den egentlige sidetemamelodien spilles i klarinett, og bassmotivet ligger i fagott:

Symfoni nr. 1 i c-moll (Verk 148), 1- sats, t. 86–89, treblåsere (utg. J. Fossheim)

Halvorsen setter ikke inn et eget epilogtema, men skaper en stor dynamisk stigning som munner ut i eksposisjonens høydepunkt fra t. 148:

5.3 De tre symfoniene – kulminasjonen av Halvorsens linsverk?

148

1 2 3

Fl.

ff

Ob.

ff

Cl. (B)

ff

Fag.

ff

1 2 3 4

Cor. (F)

ff marcato

ff marcato

ff

1 2 3

Tbn.

ff

ff marcato

1 2 3

Tb.

ff

Timp.

f

1 2

Vln.

ff div.

ff

Vle.

ff div.

Vcl.

ff marcato

Cb.

ff

Symfoni nr. 1 i c-moll (Verk 148) t. 148–151, tutti orkester (utg. J. Fossheim)

Her spiller hele orkesteret sidetemaet og dets «harmoniske underlag» i kombinasjon med det punkterte rytmemotivet fra hovedtemaets opptakt (→ s. 788). Partiet er instrumentert som en massiv blandingsklang: Selve sidetemaet spilles av hele cellogruppa, halve annenfiolingrouppa, 1. og 3. horn, samt 2. og 3. trompet, mens de fleste treblåsere, 4. horn, førstefioliner og pauker spiller det punkterte motivet. Basslinja ivaretas av 2. fagott, 3. trombone, tuba og kontrabasser, og som fjerde komponent i oppbyggingen av dette dynamiske høydepunktet i eksposisjonen bringer Halvorsen inn det omtalte dreiemotivet i 2. horn, 1. trompet og deler av andrefiolin- og bratsjgruppene.

Etter å ha blitt brukt som grandios avslutning av eksposisjonen vender ikke den karakteristiske begynnelsen av sidetemamelodien tilbake før i reprisen. Sidetemaet er likevel til stede i gjennomføringen ved at basslinja, seinere også dreiemotivet, benyttes i dets sted. Til forskjell fra tutti-partiet på slutten av eksposisjonen, der fire musikalske ideer fikk utfolde seg kraftfullt og simultant, starter gjennomføringen helt neddempet, og nå presenteres motivene etter hverandre. I t. 166, gjennomføringens første takt, settes en mollvariant av bassmotivet forsiktig inn i celloer og kontrabasser. Takten etter imiteres det i klarinett, før det kombineres med det punkterte åpningsmotivet fra hovedtemaet, som blir ført i stretto-imitasjon mellom de to fiolingrouppene og bratsjene:

The musical score is for measures 166-170 of the first movement of Symphony No. 1. It features six staves: Clarinet in B (Cl. B), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 6/8. The score shows the following dynamics and markings:

- Cl. B:** Starts with a first ending bracket (1.) and a *pp* dynamic. It includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *pp* dynamic at the end.
- Vln. I & II:** Enter in measure 167 with a *pp* dynamic and the marking *(Sp. des Bogens)* (Spiccato des Bogens).
- Vle.:** Enters in measure 167 with a *pp* dynamic and the marking *(Sp. des Bogens)*.
- Vcl. & Cb.:** Enter in measure 166 with a *pp* dynamic. The Cb. part has a *pp* dynamic in measure 167.

Symfoni nr. 1 i c-moll (Verk 148) t. 166–170, klarinett og strykere (utg. J. Fossheim)

Mest interessant med den suksessive sammenstillingen av de to motivene er – som også Eriksen har antydnet (J. Eriksen 1970 : 32) – at den avslører bassmotivet som en litt permutert, men likevel lett gjenkjennelig variant av hovedtemaets opptaktsmotiv spilt i augmenterte noteverdier. Derigjennom ivaretar Halvorsen

den av Marx foreskrevne enheten mellom hoved- og sidetemaene, samtidig som han antyder en type tematisk transformasjonsteknikk som bl.a. Liszt hadde utviklet i sine symfoniske dikt (Dahlhaus 1988 : 394 f.). Som Dahlhaus har poengtert i forbindelse med symfonier av Brahms og Tsjaikovskij, var dette en naturlig konsekvens av at symfoni-sjangeren mot slutten av 1800-tallet, i det han noe tendensiøst rubriserer som «das zweite Zeitalter der Symphonie»,* ble formmessig revitalisert, idet den tok opp i seg elementer fra den nye sjangeren «symfonisk dikt», som ble utviklet rundt midten av 1800-tallet. Mer spesifikt omtaler Dahlhaus en slik prosess i Tsjaikovskijs fjerde symfoni der han – akkurat som vi har sett hos Halvorsen – vektlegger bruken av en tilsvarende «Verselbständigung eines kantablen Kontrapunkts zum Seitenthema und einer variante des Hauptthemas zusammen» (Dahlhaus 1980 : 222).

I andre del av gjennomføringen, fra t. 228, er det sidetemastoff som bearbejdes, men det er det før omtalte dreiemotivet *d* (→ s. 790) som benyttes i det egentlige sidetemaets sted. Samtidig gjennomgår det det Dahlhaus i forbindelse med en Bruckner-symfoni har betegnet som «einen Artikulationswechsel – staccato statt legato espressivo», og dermed får «Scherzando-Charakter» (Dahlhaus 1980 : 222). Staccato-preget framkommer hos Halvorsen gjennom en akkordisk harmonisering med pizzicato i hele strykerseksjonen, samtidig som han skaper en viss affinitet til hovedtemaet ved å bruke hemiolrytme:

* For Dahlhaus er det således en «Tatsache ..., daß nach Schumanns *Dritter Symphonie* (1850) ... fast zwei Jahrzehnte lang kein Werk von Rang geschrieben wurde, das die absolute, nicht durch ein Programm bestimmte Musik repräsentiert», og at symfoni-sjangeren først etter 1870 «im ästhetischem Bewußtsein wie in der kompositorischen Praxis noch einmal eine Position erreichte, die längst verloren schien». Flere kommentatorer, bl.a. Siegfried Oechsle og Siegfried Kross, har påpekt at Dahlhaus her begår en grov forenkling på flere plan. «Die Fixierung auf die Entstehungsdaten der Werke» er i seg selv «historiographisch fragwürdig» (Kross : 18), og det er ikke vanskelig å ramse opp mengder av symfonier komponert i perioden 1850–70. Kross nevner en rekke i sin tid ofte oppførte symfonier av Klughardt, Reinecke, Raff, Rheinberger, Goldmark og Rubinstein (Kross : 18), og jeg kan for egen del minne om at det i skandinavisk sammenheng bl.a. ble komponert tre symfonier av Gade, to av Winter-Hjelm og en hver av Norman, Svendsen og Grieg i samme periode. Aller mest problematisk er – som påpekt av Kross – Dahlhaus' «Gleichsetzung der Symphonien, die heute das Repertoire bestimmen, mit den *Werken von Rang*», solange bei der gewissen Zufälligkeit solcher Repertoirebildung nicht untersucht wurde, ob sich unter den gar nicht behandelten oder durch Novitäten vom Markt verdrängten Stücken nicht auch Werke von ästhetischem Rang befinden, deren Bewinnung oder gar Rückwinnung für das Repertoire ein ebenso lohnendes wie historisch notwendiges Unternehmen wäre» (*ibid.* : 16, jf. også Oechsle : 81–84). En videre diskusjon samt analyser av enkelte verk gjøres av Wolfram Steinbeck i kapitlene «Krise' der Symphonie?» og «Symphonik der 1850er und 1860er Jahre in Deutschland» (Steinbeck : 156–177).

Symfoni nr. 1, 1. sats

228 poco meno mosso
pizz.
Vln. I *p*
Vln. II *pizz.* *p*
Vla. *pizz.* *p*
Vc. *pizz.* *p*
Cb. *pizz.* *p*

Symfoni nr. 1 i c-moll (Verk 145). 1. sats, t. 228–231, strykerstemmene (utg. J. Fossheim)

Tredje og siste del av gjennomføringen består av en massiv dynamisk-dramatisk stigning som med noen avbrudd varer helt til en fortissimo-variant av hovedtemaet setter inn med reprisen i takt 290. Her er det bassmotivet som får en ny og helt dominerende rolle i klangbildet ved at det nå legges langt oppe i diskantleiet i førstefioliner og lyse treblåsere. Det danner utgangspunkt for en kromatisk fallende sekvens som også inkorporerer en variant av dreiemotivet i bass-stemmene i takt 279 og 281:

278 *ff*
Vln. I *ff*
Vln. II *ff*
Vla. *ff*
Vc. *ff*
Cb. *ff*

Symfoni nr. 1 i c-moll (Verk 145), 1. sats, t. 278–282, strykere (utg. J. Fossheim)

Som denne korte gjennomgangen har påpekt, representeres sidetemaet gjennom hele gjennomføringen av sekundære motiver som i eksposisjonen i utgangspunkt-

tet bare syntes å ha en støttefunksjon for den egentlige sidetemamelodien. En liknende framgangsmåte har vi sett at Halvorsen brukte i Norsk Festouverture, der hovedtemaet vokste ut av et akkompagnementsmotiv fra innledningen (→ s. 506). I sin doktoravhandling, der han analyserer motivisk-tematiske prosesser i strykekvartettsatser av Max Reger, benytter Lothar Mattner begrepene *Substanz* og *Aksidens* for å beskrive hvordan tematisk materiale som i utgangspunktet spiller en ikke-beskrivende, akidensiell rolle i pregingen av et tema, seinere kan benyttes i temaets sted, som dets representant, mens det substansielle, det som i utgangspunktet særpreger et tema, likevel viser seg å kunne elimineres:

Die Erinnerung an ein vorangestelltes Thema kann dabei so weit gehen und so abstrakt werden, daß eine einzige Komponente, wie etwa eine melodische Bewegungsrichtung oder eine angedeutete harmonische Konfiguration, Ersatz eines integral gedachten ... Themas werden kann. Jedes Strukturmerkmal des Themas kann im Verlauf des Satzes für das ganze Thema stehen (Mattner : 95).

Det kan innvendes at Mattners begrepsapparat er utviklet som en analytisk tilnærming til Regers ekspressive, på sine steder tonalitetsoppløsende strykekvartetter i et vanskelig tilgjengelig tonespråk, og at dette gjennomgående ligger temmelig fjernt det vi finner i Halvorsens høyromantiske symfonistil. En overordnet forståelse av det fenomenet Mattner beskriver, at substansielt og aksidensielt musikalsk materiale knyttet til et motiv eller tema kan bytte roller, kan like fullt virke klargjørende også for å forstå motivisk-tematiske prosesser i lettere tilgjengelig musikk som åpningssatsen av Halvorsens første symfoni.

Hvordan skal vi så bedømme Halvorsens første forsøk innen den symfoniske sonatesatsformen? Om vi tar komponisten på ordet og betrakter satsen løsrevet fra sin samtid og sin norske kontekst, er det rent formmessig mye som taler for å karakterisere den som hans mest vellykte komposisjon innen sjangeren, seinere symfonier inkludert: Selv om temaene på overflaten har en heller tradisjonell utforming, rommer de kimen til en rekke videreutviklinger med symfonisk potensiale, noe Halvorsen makter å utnytte ikke bare i gjennomføringsdelen, som er den mest omfangsrike han har etterlatt, men også i den etterfølgende codaen. Til sammen omfatter disse satsdelene rundt halvparten av satsen, og i tillegg kommer de gjennomføringsaktige stigningspartiene som avslutter eksposisjonen og repriisen. I en slik sammenheng er satsen unik ut fra at den er skrevet av en komponist som mange først og fremst forbinder med evnen til å skrive melodios, velklingende og godt instrumentert illustrasjons- eller dekorasjonsmusikk.

Mer problematisk er det at temaene i utgangspunktet må kunne karakteriseres som lengre, mer eller mindre sluttete melodier, og at det dermed er disse som framstår som Halvorsens primære, substansielle ideer i satsen. Først i etter-

hånd synes han å ha plukket ut karakteristiske, men – som vi har sett – i stor grad aksidensielle temabrokker for å utføre motivisk-tematisk arbeid i sammenbindingen av satsdelene og oppbyggingen av gjennomføringsdel og coda. Riktignok er det ikke bevart skisser som kunne ha bekreftet en slik framgangsmåte under komposisjonsprosessen, men nesten alle verkmtaler reflekterer at det i det minste er slik satsen har framstått for stilfortrolige lyttere. Ut fra et slikt perspektiv er det nærliggende å forstå Eriksens oppsummerende betraktninger om satsen:

Det kan enkelte ganger virke som om 1. sats ... er preget av en skjematisk konstruksjon av de forskjellige satsdeler. Det synes som om komponisten har latt seg diktere mer av et formskjema enn av den naturlige musikalske utvikling (Eriksen : 90).

Selv om Eriksens konklusjon primært framstår som tuftet på hans egne sats-tekniske analyser, skinner det samtidig igjennom en generell verdidom basert på at Halvorsens unike talent kom bedre til sin rett og framstod som mer naturlig innen andre sjangere enn symfonien.* Satsen faller rett og slett mellom flere stoler: Blant Halvorsens egne verk anses han å ha lyktes bedre i andre sammenhenger, mens det blant høy- og seinromantiske symfonier både internasjonalt og innen Norden for lengst var etablert en kanon som han med sitt etterkomponerte bidrag verken hadde mulighet til eller noen uttrykt ambisjon om å bli en del av. At tonespråket heller ikke er spesielt norsk og også i internasjonal sammenheng må kunne sies å være lite originalt, fratar satsen den siste muligheten den kunne hatt til å ha noen videre appell utenom en engere krets. Det hjelper derfor lite at Eriksen har kunnet påvise analytisk at satsen faktisk er ganske så vellykket rent formmessig, eller at jeg i mine utfyllende analyser av en del tematiske prosesser likeens har villet vise og poengtere hvordan satsen også oppfyller andre kriterier som gjør at den kan betegnes symfonisk. I den sammenhengen verket har oppstått, vil slike undersøkelser ikke kunne gi annen anerkjennelse enn å bekrefte at Halvorsen var i stand til å komponere solid og uklanderlig musikk i tråd med oppsatte maler. Som Eriksen har framhevet, er «materiale og form ... i orden», og satsen «preges av den rutinerte komponist og kapellmester som kjente sitt håndverk og repertoar» (*ibid.* : 91). Helt i tråd med hvordan Dahlhaus seinere forklarte begrepet (→ s. 37), kunne han dermed konkludere med at «symfonien er mer eller mindre såkalt 'kapellmestermusikk'» (J. Eriksen 1970 : 91).

* Som et bakteppe for sine analyser gjengir Eriksen følgende utsagn fra en kritikk av 2. symfoni i *Morgenbladet* 10/4 1937: «Halvorsen nådde lenger i sine suiter, variasjoner og sin teatermusikk» (J. Eriksen 1970 : 62). Sitatet står uten kommentar, men i hovedoppgavens konklusjon kommer det eksplisitt fram at også Eriksen selv deler dette synet, idet han parafraserer utsagnet som sin egen mening: «Halvorsen nådde lenger i sin øvrige musikk» (*ibid.* : 92).

Symfoni nr. 2, 1. sats

Et hovedproblem med Halvorsens første symfoni er at komponisten meget snart skulle komme til å overgå seg selv: Av de aller fleste kommentatorer anses den første symfonien nemlig å falle igjennom i forhold til hans neste forsøk innen sjangeren, som ble uroppført mindre enn ett år etter den første, på hans 60-årsdag, 15. mars 1924. Etter konserten var Hjalmar Borgstrøm overbevist om at den andre symfonien ikke bare var «dypere og indholdskraftigere» enn den første, men også at «symfoni nr. 2 maa indrangeres blandt de beste komposisjoner i vor norske musikk-literatur» (*Afp* 17/3). Oscar Nissen jr. skrev likeens i *Norges Kommunistblad* 18. mars:

Spesielt første sats i Halvorsens c-moll-symfoni [nr. 1] betegner et stort skridt i komponistens musikalske utdypelse; men i den nye d-moll-symfoni [nr. 2] tar han skridtet fullt ut. Det virker som et kampskrift, hvor han gjør sig ferdig med de ytre hemmende forhold og vinner full frihet. Gid ogsaa denne indre frigjørelseskamp kunde medføre en tilsvarende utfoldelse ogsaa av Johan Halvorsens daglige virke som dirigent.

Hovedtendensen i kritikernes omtaler av de to symfoniene ble et halvt århundre seinere i det store og hele gjentatt av Eriksen. Han berømmet begge åpnings-satsene for å «preges av solid formsans, logisk spenningsutvikling og stor motivisk oppfinnsomhet», men framholdt likevel den andre symfonien som mest vellykket:

Første sats i II [Symfoni nr. 2] er derimot en helstøpt symfonisk sats. Her har musikken og ikke skjemaet formet satsen. Det rent melodiske er trengt mer tilbake til fordel for temaenes og motivenes strukturelle utvikling. En stringent logikk preger satsens spenningsutvikling (J. Eriksen 1970 : 90).

Hva er det så som får åpnings-satsen i den andre symfonien til å framstå som «dypere og indholdskraftigere», frigjort fra «ytte hemmende forhold» og mer «helstøpt» og «stringent» enn forgjengeren? For å sette det på spissen: Kunne Halvorsen virkelig ha utviklet seg nevneverdig som komponist og plutselig nådd en moden, mer avklaret symfonistil mellom sitt 59. og 60. leveår? Det er mer nærliggende å gå ut fra Halvorsen bevisst valgte to ulike angrepsmåter i sine to første symfonier, noe som støttes av hans eget utsagn om symfoni nr. 2 like før den skulle uroppføres: «Den er av en ganske anden art end den forrige symfoni» (*BAb* 13/3 1924). Halvorsen går ikke nærmere inn på hva det nye består i, og en sammenlikning av de storformale forløpene i åpnings-satsene viser langt flere likheter enn forskjeller. Begge satser må sies å følge sonatesatsnormen til punkt og prikke, om enn med litt ulik vektlegging av de forskjellige delene. Derimot finner vi grunnleggende ulikheter i den indre utformingen av hovedtemaene, som tradisjo-

Symfoni nr. 2, 1. sats

nelt har vært det viktigste reservoaret for motivisk materiale i en sonatesats. Mens den første symfonien åpner med en lang melodi, er det et kort, men rytmisk markant åpningsmotiv i de to første taktene som setter sitt preg på den andre:

The image shows a musical score for the first movement of Symphony No. 2, measures 1-8. The score is for the string section, including Violini I, Violini II, Violer, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics are 'f' (forte) and 'marcato sempre'. The score shows a rhythmic motif that is repeated and developed throughout the movement. The tempo changes to 'poco rit.' (poco ritardando) at the end of the section.

Symfoni nr. 2 i d-moll (Verk 154), 1. sats, t. 1–8, strykerstemmene (utg. J. Fossheim)

Allerede fra første stund er det tydelig at de musikalske utviklingsdelene i satsen ikke baserer seg på motiver som egentlig er brokker av lengre melodidannelser, men snarere omvendt: Det lett gjenkjennelige åpningsmotivet er ikke bare hovedtemadelens og satsens, men hele symfoniens primære idé, ikke minst rytmisk, et motto som hovedtemaet springer ut av og bygges opp av. I utgangspunktet gav Halvorsen sitt nye verk den nøytrale og ikke-programmatiske tittelen «Symfoni i D-moll», og han poengterte: «Jeg liker ikke at angi indholdet paa anden maate» (*BAb* 13/3 1924). Programmusikeren Hjalmar Borgstrøm skrev imidlertid etter uroppførelsen:

Symfonien setter ind med et overordentlig energisk, rytmisk særpreget ... viljemotiv, som ikke alene angir grundtanken i første sats, men tillike i hele verket, hvor det efterhaanden omdannes til et slags skjæbnemotiv (*Afp* 17/3 1924).

Ved en mindre revisjon av symfonien til filharmonikonsserter 9. og 10. desember 1928 lot også Halvorsen selv seg friste til å sette tilnavnet «Fatum» som merkelapp på verket. Han definerte seg dermed inn i den romantiske resepsjonen av Beethovens femte symfoni som et *per aspera ad astra*-drama.* Andre kjente verk preget av denne tradisjonen er Tsjajkovskijs femte symfoni, som Halvorsen diri-

* Den som framfor alt har påvirket romantikkens Beethoven-bilde, er E.T.A. Hoffmann og hans skjellsettende tolkning av Beethovens femte symfoni i *AMZ* 1810 (jf. Dahlhaus 1988 : 98–111). Tilnavnet «Skjebnesymfonien» stammer fra Beethovens sekretær 1822–27, Anton Schindler, som gjenga det angivelig autentiske Beethoven-sitatet «So pocht das Schicksal an die Pforte!» i sin Beethoven-biografi fra 1840 (Schindler : 241).

gerte seks ganger, samt Tsjajkovskijs fjerde symfoni (→ s. 787), Borodins andre symfoni, til en viss grad Francks symfoni i d-moll og – selv om de står i en litt annen tradisjon – en rekke av Liszts symfoniske dikt. Som følgende eksempel viser, har Halvorsens «skjebnemotiv» dessuten en viss rytmisk og melodisk likhet med hovedtemahodet i Mahlers 6. symfoni, som han overvar ved den store Mahler-festivalen i Amsterdam sommeren 1920 (→ s. 748):

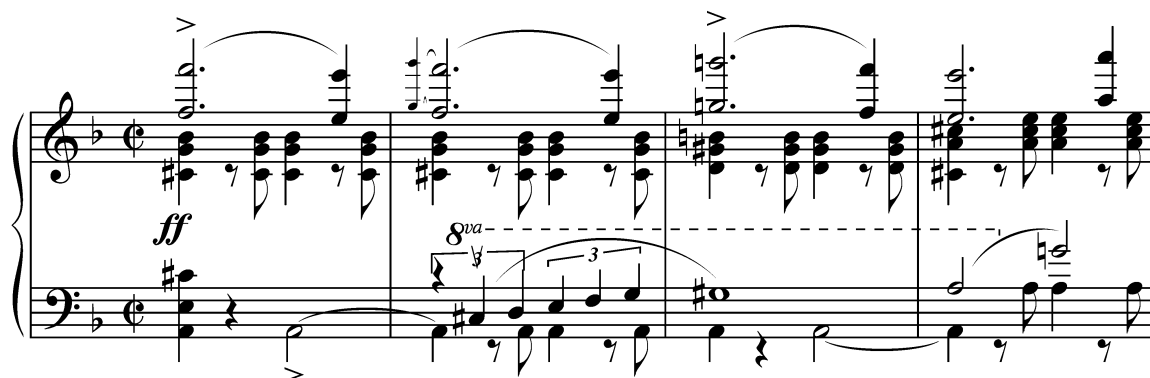


Hovedtemahodene i åpningssatsene i Halvorsens 2. symfoni og Mahlers 6. symfoni

For å kunne sammenlikne mest mulig direkte, er Halvorsen-motivet omskrevet fra alla breve til $\frac{4}{4}$ -takt, mens Mahler-motivet er transponert fra a-moll til d-moll. Felles for de to motivene er det innledende spranget ned en oktav og den etterfølgende, punkterte figuren som danner opptakt til gjentakelsen av motiv-rytmen. Bortsett fra likheten i hovedtemahodene har de to symfoniene likevel lite felles. Halvorsens motiv skiller seg dessuten fra Mahlers ved at den andre tonen er plassert på ubetont taktdel og dermed danner en synkope som framheves ekstra ved dobbeltgrep i fioliner og bratsjer og nedstrøk i samtlige strykere (→ note-eksempel forrige side).

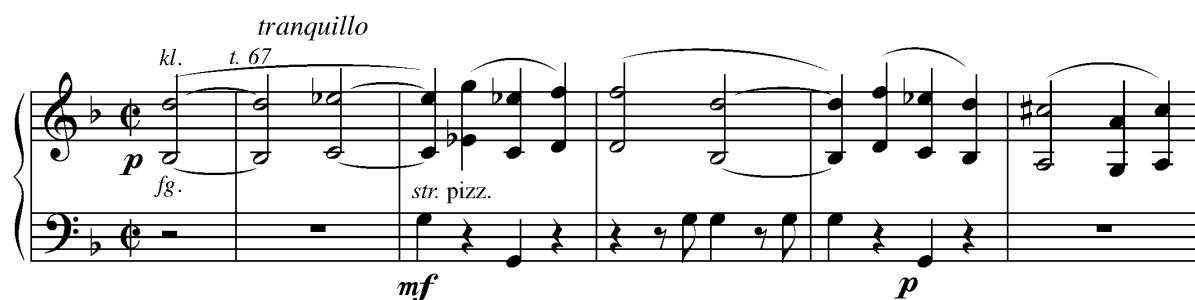
Den videre utviklingen av skjebnemotivet til et større hovedtemakompleks er gjennomgående solid beskrevet av Eriksen (s. 65 f.). Jeg skal derfor ikke parafasere den her, kun føye til at overgangen fra d-molls dominant A-dur til den reale sekvenseringen av de åtte første taktene opp en liten ters til f-moll i t. 9–16 skjer ved hjelp av halvtoneskritt i alle stemmer, med andre ord den samme typen substansharmonikk vi har sett i tidligere Halvorsen-verk, bl.a. *Vasantasena* (→ s. 364) og *Dronning Tamara* (→ s. 538). I t. 16 følger så satsens nest viktigste motiviske grunnlag, en serie med sukk-motiver som enten kan betegnes hovedtemaets ettersetning eller «Hovedtema 2». Rytmen i motto-temaet er fortsatt til stede på et dominantisk orgelpunkt i kontrabasser og pauke, mens selve tema-dannelsen, som ikke er på mer enn fire takter før den sekvenseres realt en kvart opp, er svært uttrykksfull på grunn av skarpt dissonerende dominanter med både sekstforholdning, tillagt septim og liten none i t. 17 f., og samtidig tverrstand med både *g* og *giss* i vekseldominanten i tillegg til orgelpunktet på *a* i t. 19:

Symfoni nr. 2, 1. sats



Symfoni nr. 2 i d-moll (Verk 154), 1. sats, t. 17–20, eget uttog

Mens den av A.B. Marx foreskrevne enheten mellom hoved- og sidetemaet i Halvorsens første symfoni var temmelig skjult og måtte forklares som motivtransformasjoner i understemmene (→ s. 793), ligger den atskillig mer oppe i dagen i den andre. Eriksen har bare delvis rett i at sidetemaet også i den andre symfonien «danner en stor kontrast» til hovedtemaet (J. Eriksen 1970: 68), idet kontrasten kun ligger i den ytre framtoningen, der det i tråd med tradisjonen skal spilles neddempet, uttrykksfullt og *tranquillo*. Sidetemaet har på tross av dette den samme synkoperte grunnrytmen som hovedtemahodet, og det skal ikke mer enn punkteringer av første og tredje fjerdedel i takt 68 og 70 til for at hoved- og sidetemaet skal bli rytmisk identiske. Motto-temaets rytme og innledende oktavsprang er dessuten med som *pizzicato*-kontrapunkt i alle strykere unntatt kontrabasser, men én takt forskjøvet slik at den rytmiske effekten nærmest blir en stretto-kanon:



Symfoni nr. 2 i d-moll (Verk 154), 1. sats, t. 67–70, forenklet uttog


Et annet påfallende trekk ved sidetemaet er – som Eriksen har påpekt – at det «har en frygisk d-tonalitet over seg», men på grunn av harmoniseringen likevel «er tenkt i g-moll fra komponistens side» (J. Eriksen 1970: 68). En tilsvarende ambivalens – med en melodi i e frygisk som harmoniseres i C-dur – finnes i den langsomme satsen av Brahms' fjerde symfoni, og Halvorsens melodiføring i tersparallell mellom klarinetter og fagotter er likeens et stiltrekk som gjerne forbindes med Brahms. Som med hemiol-bruken i første symfoni (→ s. 787) kan det følgelig synes som om Halvorsen reorienterte tonespråket da han gikk i gang med

å skrive symfonier. Likevel er det også her mer sannsynlig at påvirkningen kom annetstedsfra, noe som blir tydelig om vi betrakter sidetemaet i første sats av Svendsens 2. symfoni :



Svendsen: Symfoni nr. 2 i B-dur, 1. sats, t. 71–76, transponert opp en stor sekund

Likheten mellom de to temaenes begynnelser er slående både i kontur, ambitus og frygiskpregete vendinger. Riktignok presenterer ikke Svendsen sidetemaet i parallelle terser i eksposisjonen, men mot slutten av gjennomføringen følger et langt parti der to klarinetter spiller en variant av sidetemaet i tersparalleller.

Selv om den ytre formstrukturen er grunnleggende lik i åpningssatsene i Halvorsens to første symfonier, er det verdt å merke seg at vi i symfoni nr. 2 finner en tredje temagruppe, en epilog, noe Halvorsen kuttet ut til fordel for et mer gjennomføringsaktig stigningsparti i den første symfonien (→ s. 791). Til å begynne med er epilogen i likhet med sidetemaet harmonisert på subdominantplanet, men også her oppstår en viss tonal ambivalens, nå ved at selve temaet er lagt på dominantplanet i g-moll og dermed også kunne vært tolket i D-dur. For øvrig har det første epilogtemaet en viss affinitet til hovedtemaet både gjennom den stigende skalabevegelsen og bruken av synkopefigur i t. 110 f. og tilsvarende steder (→ ). Som sidetemaet ledsages også epilogen av fatum-motivet, som først og fremst opptrer komplementærritmisk som utfylling og sammenbinding ved fraseavslutninger.

I en helt annen grad enn i første symfoni, der sidetemaet er en selvstendig, langt på veg avrundet enhet, som en sats i satsen, framstår side- og epilogtemaene i den andre symfonien som relativt korte episoder. De danner bare i begrenset grad karakterkontraster til hovedtemadelen, siden temahodet herfra, selve fatum-motivet, hele tiden er til stede som et slags kontrapunkt. Også Eriksens mer detaljerte analyse «viser den absolutt herskende bruk av 1H [Hovedtema 1], ... [som] gjennomsyrrer hele satsen og gir den sitt særpreg» (J. Eriksen 1970:67). Som vi har sett, understrekes side- og epilogtemaenes sekundære preg gjennom at ikke bare akkompagnementet, men også temaene selv er rytmisk beslektet med satsens primære idé, det altoverskyggende fatum-motivet.

Noe annet som slår oss om vi sammenlikner formstrukturen i åpningssatsene av Halvorsens to første symfonier, er at den andre har en betydelig knappere og mer konsentrert gjennomføring enn den første. Med sine 87 takter utgjør den

Symfoni nr. 2, 1. sats

bare en sjettedel av satsen, og den er under halvparten så lang som eksposisjonen. Halvorsen bruker utelukkende stoff fra hovedtemadelen, framfor alt skjebnemotivet, først to ganger i rytmisk augmentasjon, deretter som utgangspunkt for et fugato-avsnitt som muligens kan framstå som litt demonstrativt lærd, men ikke desto mindre er et solid vitnemål om Halvorsens kontrapunktiske ferdigheter. I satsens coda, som omfatter 57 takter med bortimot sammenhengende dynamisk stigning, er det likeens kun hovedtemastoff som benyttes.

Halvorsen synes å ha begynt prosessen med å skape sin andre symfoni parallelt med at han noterte ned, innstuderte og framførte den første. Da han etter uroppførelsen av den første symfonien ble spurt om når han hadde begynt å komponere den, svarte han: «I januar [1923]. Men jeg hadde jo det meste av den i hodet, da jeg satte mig til at skrive, og mesteparten av nummer to har jeg ogsaa allerede i hodet» (*Afp* 1/5 1923). Det er naturligvis vanskelig å påvise hvor detaljert en slik utarbeidelse «i hodet» kan ha vært, men den første satsen av andre symfoni var ferdig nedskrevet i november samme høst. Det kan dermed trygt sies at arbeidet med de to første symfoniene nærmest foregikk kontinuerlig, i en periode da Halvorsen åpenbart hadde bestemt seg for å demonstrere for kolleger og publikum at han var i stand til å komponere symfonier, for ham en helt ny sjanger. Desto viktigere var det at verkene ble utformet i tråd med hva som ble forventet av en symfoni i den romantiske tradisjonen han definerte seg selv som en del av, noe som kan forklare at begge de to åpningssatsene – så forskjellige de ellers er – preges av en svært regelmessig, på grensa til skjematisk bruk av sonatesatsformen.

Symfoni nr. 3, 1. sats

Første sats i den tredje symfonien ble ifølge Halvorsens påtegning i manuskriptet ferdig komponert på «Sandøia juli 1928», over fire år etter at den andre var uroppført. Til forskjell fra arbeidet med nr. 2 kunne han dermed dra veksler på de erfaringene han hadde høstet ved å dirigere sine tidligere symfonier i Oslo, Bergen og andre nordiske byer. Responsen hadde vært blandet, og særlig den første fikk kritikk for å tvinge temaene inn i et for dem unaturlig formskjema. Derimot slo den andre symfonien gjennomgående godt an med sitt markante, lett gjenkjennelige motto-tema som var svært velegnet til tradisjonelt motivisk-tematisk arbeid i gjennomføring og coda. Å bruke framgangsmåten herfra som mal for neste symfoni kunne sikkert ha vært besnærende nok for Halvorsen, men fallhøyden ville vært desto større om han skulle mislykkes.

Uansett hvilke avveiiinger som lå bak, valgte Halvorsen å utforme den tredje symfonien på en annen måte enn de to forrige. Mest påfallende i det ytre er at den kun består av tre satser, samt at første sats har en langsom innledning. Ettersom han i sine to første symfonier hadde vist omverdenen at han var i stand til å komponere orkestermusikk i sonatesatsform, kan det nok tenkes at han ikke lenger anså det som nødvendig å anlegge et like strikt skjema for åpningssatsen i den tredje, der det – som vi snart skal se – kan diskuteres om den i det hele tatt går i sonatesatsform. Reaksjonene lot ikke vente på seg etter at verket var uroppført på hans 65-årsdag 15. mars 1929. «Den symfoniske bygning er ikke verkets sterkeste side,» påpekte Ulrik Mørk litt forsiktig i *Nationen*. I en verkoversikt i et etterlatt notehefte har Mørk lakonisk skrevet «Symfoni nr. 3 (t egtl. en suite)» (NMS), men det satte han aldri på trykk.

Dagbladets kritiker, Elling Bang (→ s. 41), la ikke på noen måte skjul på at den nye symfonien etter hans mening falt fullstendig igjennom i forhold til den forrige, som han hadde i friskt minne etter en oppførelse 10. desember 1928:

Det er ikke lenge siden vi hørte Halvorsens annen symfoni med den stolte første sats, noe av det betydeligste i komponistens tonediktning. Og det var med berettiget forventning vi nu skulde få høre den tredje. Det lar sig ikke nekte, at inntrykket ikke svarte til forventningene. Selv har Halvorsen latt falle ord som kunde tyde på, at arbeidet har gått raskt for hånden. Kanskje *for* raskt. Hans sikre penn og lette opfinnsomhet fornekter sig ikke, men det virker som om komponisten altfor villig lar sig lede av tonenes eget naturlige løp og sin gode fé. Det skyldes stoffets karakter, sviktende konsentrasjon og fordypelse. ... Man venter sig en gjennomføring ladet med spenning og konflikter, men det hele løper ut i en jevnt skiftende musiseringen. Det er ikke lykkes å avvinne stoffet noen dypere interesse. Tematikken er svært almindelig, det er vel egentlig årsaken.

Bangs kritikk fanger opp mange interessante trekk ved verket, hvorav det mest påfallende er at komponisten «altfor villig lar sig lede av tonenes naturlige løp». Mens Eriksen med en viss rett kunne konkludere med at Halvorsen i den første symfonien hadde «latt seg diktere mer av et formskjema enn av den naturlige musikalske utvikling» (→ s. 797), hevder Bang med andre ord at det motsatte er tilfelle i den tredje.

Hva strukturen i det nye verket angår, hadde *Morgenbladets* kritiker, Jens Arbo, mange av de samme innvendingene som Bang, idet han framholdt symfoniens «sommerlig lyse melodier, den forholdsvis løse lyriske sammenkjødning av motiv efter motiv uten den faste indre linje og utvortes klare struktur, som udmerket symfoni nr. 2 (d-moll, 'Fatum').» Årsaken mener han å kunne finne i at temaene overveiende er lyrisk anlagt:





Det lyriske er både en styrke og en svakhet ved den nye symfoni. De let tilgjengelige temaer opfattes uten vanskelighet av tilhøreren og han interesserer sig for deres skjæbne selv om den ikke er let at følge i den ikke helt oversiktlige utvikling av stoffet... Paa den anden side ligger det i musikens overveiende lyriske karakter, at den ikke bygger strukturen op med tilstrækkelig symfonisk fasthet og klarhet, og komponisten har kanskje denne gang ogsaa lagt mindre vekt paa at bygge op den skemamæssige gjennomføring og reprise efter den almindelige symfoniske norm end paa at gi stemninger, rikt vekslende episoder og en vakkert instrumentert orkestermelos (*Mbl* 16/3 1929).

Mens Arbo anser stoffets vekslende karakter som en hemsko for den symfoniske klarheten han savner i verket, poengterte Marius Moaritz Ulfrstad i *Morgenposten*: «Symfoniens stoff er klart tilrettelagt. Temaene både i sine motiver og i sin forlengelse trer klart frem og får en allsidig og rytmisk og harmonisk belysning.» For Ulfrstad, som selv var komponist influert av impresjonismen, var de storformale krav til symfonisk fasthet mindre viktige så lenge musikken inneholdt temaer og motiver som var spennende i seg selv og på fransk manér stadig ble variert og belyst på nye måter i løpet av verkets forløp.

Det fantes også røster som mente at Halvorsens faktisk *hadde* oppfylt de formelle kravene i åpningssaten av sin tredje symfoni. Sangeren Arne van Erpekum Sem, som skrev i *Tidens Tegn*, roste således «Halvorsens store formelle evne» i den tredje symfonien, og han la ellers vekt på «den friskhet, den ungdommelige kraft og vitalitet, som strømmer ut fra den». «Symfonien er i ganske usedvanlig grad velklingende, og da den også er rik på kontraster ..., er det lett forståelig, at den gjorde stor lykke.» Arvtakeren etter Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten*, komponisten David Monrad Johansen, ville heller ikke gi noen direkte kritikk av den tredje symfoniens formelle struktur, idet han sammenliknet verket med suiten fra *Fossegrimen*, som var oppført på samme konsert:

Å komme fra Halvorsens «Fossegrim»-musikk og til hans nye symfoni i C-dur som igår hadde sin førsteopførelse, det var som å komme fra en vilter, urolig fjellelv og ned til et mere jevnt flytende, nærmest kanalisert elveleie. Det ligger jo forresten i denne forms natur, med dens krav til logikk, tematisk utvikling og dens bundne form. Halvorsens nye symfoni skiller sig betraktelig ut fra hans to foregående, og når vi undtar at den holder sig til sonatens formelle skjema så har den ellers lite tilfelles med det vi gjerne forbinder med en symfoni, slik vi kjenner den gjennom utviklingslinjen Mozart, Beethoven, Brahms. Halvorsens temaer er utpreget lyriske, de er i sig selv melodiske og harmoniske enheter som i grunnen ikke gjør krav på nogen tematisk utvikling. Men en symfoni kan selvfølgelig skrives på utallige måter... Det som først og fremst preger Halvorsens nye verk er dets yppige melodikk og dets usedvanlige klanglige rigdom. Man formelig bader sig i frisk velklang og ekte, sann musiker glede.

Hva er det så som gjør at åpningssatsen i Halvorsens tredje symfoni fra første stund var omdiskutert? Som påpekt av Bang og Arbo, har komponisten i langt

mindre grad enn i sine første to symfonier maktet – eller ønsket – å oppfylle romantikkens forventninger til tematisk arbeid og dynamisk-dramaturgisk utvikling i en sonatesats. Temaene er likevel – som Monrad Johansen poengterer – «kanalisert» inn i et skjematisk oppsett som gjør at det heller ikke er grunnlag for å si at satsen bryter totalt med formprinsippet. Begynnelsen er faktisk ganske konvensjonell, idet Halvorsen etter en langsom innledning som foregriper sidetemaet, setter inn et pompøst hovedtema i t. 21 (→ ). Hovedtemadelen er tredelt etter vanlig mønster for romantiske symfonisatser: Først Hovedtema 1 i C-dur, deretter et kontrasterende Hovedtema 2 i varianttonearten c-moll fra t. 33 (→ ) fulgt av et dynamisk stigningsparti (fra t. 49) som leder tilbake til en mer kraftfull versjon av Hovedtema 1 i t. 57. Etter en kort overledning setter en karaktermessig kontrasterende sidetemadel oppskriftsmessig inn på dominantplanet i t. 76 (→ ). Også her er det mulig å foreta en indre tredeling: Etter bare åtte takter avbrytes G-dur-temaet av et Sidetema 2 (→ ) i varianttonearten g-moll, før Sidetema 1 vender tilbake og bygges videre ut i t. 93–127.

Det som gjør formforløpet av åpningssatsen i den tredje symfonien ukonvensjonelt, er at det følgende partiet fra t. 128 normalt skulle vært en dynamisk-dramatisk gjennomføring «ladet med spenning og konflikter», som Bang formulerer det. Det er her Halvorsen forvirrer sam- og ettertidas kjennere av sonatesatsformen med tilsynelatende å hoppe direkte til reprisen. Hvor er det blitt av gjennomføringen, tradisjonelt selve kjernen i en romantisk sonatesats? Dersom den i det hele tatt er til stede, er eneste mulighet å anse den varierte tilbakekomsten av Sidetema 1 i de 34 taktene 93–127 som satsens gjennomføringsdel. Det som taler mot, er at også hans to første symfonier inneholder relativt lange partier med videreutvikling av sidetemaet i dynamiske stigningspartier. I dem er det utvilsomt snakk om partier som runder av eksposisjonene, *før* gjennomføringene setter inn med motiver fra de respektive hovedtemadelene. Det ville derfor være underlig om den tredje symfoniens tilsvarende parti, som også her kun inneholder sidetemaet og ikke omfatter mer enn snau 14 prosent av satsens lengde, skulle representere en hel gjennomføringsdel.

Et stykke ute i reprisen, i overgangen mellom hoved- og sidetemadelene, følger i t. 164–189 et i forhold til eksposisjonen innskutt parti som – på tross av at det er mer musikantisk enn dramatisk anlagt – kan sies å være en slags gjennomføringsaktig bearbeidelse av hovedtemaet. Noen forsinket gjennomføringsdel kan det likevel ikke være snakk om i de 26 taktene, da det på tilsvarende sted i nesten enhver sats i sonatesatsform vil forekomme avvik fra eksposisjonen som en følge av at sidetemaet nå skal komme på tonikaplanet i stedet for på dominanten.

Det lengste og mest dramatisk oppbygde, gjennomføringsaktige partiet i åpningssatsen av den tredje symfonien er den 46 takter lange codaen i t. 211–256. Codaen bygger hovedsakelig på motivisk-tematisk arbeid med materiale fra de to hovedtemaene, som dermed omsider får «sin» gjennomføring. En liknende framgangsmåte hadde Beethoven benyttet i finalesatsen til sin femte symfoni, der kun sidetemastoffet benyttes i det sentrale gjennomføringspartiet, mens de to hovedtemaene må vente til codaen før de – til en viss grad – kan sies å bli benyttet gjennomføringsmessig. Det ville likevel være uriktig å anse den utstrakte codaen som en kompensasjon for den korte gjennomføringen, ettersom slike codaer i 1800-tallets symfonitradisjon – med Beethovens tredje symfoni som det tidligste eksempel og forbilde, seinere framfor alt i Bruckners monumentale symfonier – gjerne kommer i tillegg til, ikke i stedet for en dramatisk gjennomføringsdel tidligere i satsen. Som codaer flest skiller den seg dessuten fra en tradisjonell gjennomføring ved at den dynamisk-dramatiske oppbyggingen har klar retning mot satsens glansfulle, enfatiske avslutning.

Den tonale disposisjonen av første sats i Halvorsens tredje symfoni følger det tradisjonelle mønsteret for sonatesatsformer med ett unntak, den langsomme innledningen. Innledningstemaet, som blir spilt av en obo, presenteres nemlig ikke i hovedtonearten C-dur, men i F-dur (→ noteeksempel neste side). Obo-temaet, som starter med det såkalte Grieg-motivet og forsirer det med en karakteristisk praltrille, er utpreget resitativisk. Den kan i likhet med verker som f.eks. tredje sats i Berlioz' *Symphonie fantastique*, som eksplisitt angis som en «Scène aux champs», gi tydelige assosiasjoner til idylliske, pastorale scener der vi skal forestille oss at det er gjeterne som spiller på skalmeie-liknende instrumenter. Valget av F-dur som toneart har lang tradisjon i musikk av pastoral karakter, ikke bare i den nevnte satsen av Berlioz, men også i verk som Beethovens sjette symfoni.

Med fagottmotivet i t. 5, som foregriper opptaktsmotivet til satsens hovedtema, innledes en modulasjon til g-moll som snart glir over i G-dur. Det nye toneartsplanet markeres i t. 7–8 av et karakteristisk cello-motiv, som – om vi ser bort fra det avsluttende, kadenserende kvintspranget ned til tonen g – kan ses som en avledning av det kjente lengselsmotivet fra Wagners *Tristan og Isolde*.

Etter en liten cesur gjentas hele det musikalske forløpet fra t. 1–8 nærmest note for note fra t. 9. Denne gangen blir innledningstemaet spilt av en klarinett, og hele det musikalske forløpet er bemerkelsesverdig nok transponert ned en tritonus til H-dur. En slik tonal kontrast kan neppe være et tilfeldig valg fra Halvorsens side, selv om overgangen via G-dur ikke oppleves som spesielt brå. I *Norsk musikkhistorie* har Nils Grinde framhevet nettopp dette tritonus-forholdet som noe av det mest slående i Halvorsens tredje symfoni (fortsettes s. 809):

5.3 De tre symfoniene – kulminasjonen av Halvorsens linsverk?

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is C major, and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 1-5):** Features *ob. 1* with a trill and *mf* dynamics. The piano part includes *espress.* and *p* dynamics. The string section (*str.*) is marked *Con sord.* and *mf* with a triplet.
- System 2 (Measures 6-11):** Includes *kl. 1* with a trill and *p dolce* dynamics. The piano part has *vc.* and *p* dynamics. The string section is marked *fg.* and *p*.
- System 3 (Measures 12-15):** Features *fl. 1* and *ob.* with *p* dynamics. The piano part includes *vc.* with a triplet and *mf* dynamics. The string section is marked *fp*.
- System 4 (Measures 16-19):** Includes *vl. 1 div.* with *mf* and *f* dynamics. The piano part has *tim.* and *fp* dynamics. The string section is marked *cresc.* and *vc./fg.*.
- System 5 (Measures 20-22):** Features *str.* with *f* dynamics. The piano part includes *str./kl./hrn.* and *str.* with *f* dynamics. The string section is marked *fp* and *cresc.*.

Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167) t. 1–22, uttog

Symfoni nr. 3, 1. sats

Det er typisk trekk at den innledende 8-taktige melodi i 1. sats, som for øvrig seinere blir satsens sidetema, blir gjentatt umiddelbart og notetro, transponert en forminsket kvint fra C-dur til Fiss-dur [skal være F-dur/H-dur]. En så bevisst sammenstilling av de to diametralt motsatte tonearter på kvintsirkelen allerede i symfoniens første 16 takter virker som et forsøk på tonal frigjøring. Det er likevel ikke noen tilnærmelse til tolvtoneteknikken Halvorsen forsøker seg på. På tross av rikelig med kromatiske linjer og raske toneartsvekslinger er musikken hele tiden klart tonal (Grinde:252f.).

Grindes betraktninger kan ses både i lys av og som et korrektiv til den nærmeste etterkrigstidas bestrebelser på å tolke nærmest ethvert tilløp til avansert sein-romantisk harmonikk som forstadier til Schönbergs tolvtoneteknikk (jf. f.eks. Cadenbach : 94). I tilfellet Halvorsens tredje symfoni, som ikke ble komponert før mot slutten av 1920-tallet, ville dette uansett ha vært en anakronisme.

Et annet aspekt ved innledningsmotivet, som seinere danner utgangspunkt for satsens sidetema, er at det ved siden av å sitere Grieg-motivet minner meget sterkt om hovedmotivet i første sats av Sibelius' 1. symfoni, som Halvorsen kjente godt etter å ha dirigert verket på en filharmonisk konsert i 1920 (→ s. 725). Den rytmiske utformingen og det musikalske uttrykket – lyrisk hos Halvorsen, energisk hos Sibelius – er ganske forskjellig, men melodisk er det bare én tone som skiller forskjellig de to motivene fra hverandre:

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Halvorsen', is in 3/4 time and marked 'Poco andante'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'mf'. The first motif consists of a half note F#4, followed by a quarter note G#4, and then a triplet of eighth notes (A#4, B4, C5) beamed together. The bottom staff, labeled 'Sibelius t. 33-35 (transponert ned en stor sekund)', is in 4/4 time and marked 'Allegro energico'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'poco forte'. The first motif consists of a half note F#4, followed by a quarter note G#4, and then a triplet of eighth notes (A#4, B4, C5) beamed together. The two motifs are nearly identical, differing only in the final note of the triplet.

I forbindelse med at Sibelius besøkte Kristiania våren 1921 for å være gjestedirigent for det Filharmoniske selskap i egne komposisjoner, deriblant den første symfonien (jf. Huldt-Nystrøm : 133–135), sammenliknet Halvorsen ham med sin ungdoms ideal, Christian Sinding, som på samme tid hadde fullført og fikk oppført sin symfoni nr. 3:

Sibelius er her fortiden. Han har dirigert 3 konserter (egne verker) under stor tilslutning. Sindings nye symfoni no.3 hørte jeg idag. Det var en tom ånds symfoniske lader og manerer. – Hos Sibelius derimot er alt ægte, personlig, gripende skjønt (JH til AaGH ³/₄ 1921).

Halvorsens nedlatende karakteristikk av Sindings musikk anno 1921 kan til en viss grad ha vært farget av deres årelange personlige og profesjonelle uoverensstemmelser (→ bl.a. s. 685 og 713). Det må likevel poengteres at det heller ikke av Sinding-kjennere er blitt uttalt mye positivt om den tredje symfonien. «Det møns-

teret Sinding absorberte i 1880–90-årene, er fastholdt til forstening i dette verket,» skriver Gunnar Rugstad (Rugstad:148), som konkluderer: «I det hele frembyr [Sindings] 3. Symfoni musikk av langt ringere kvalitet enn de tidligere. Den virker maniert og uten tilstrekkelig inntrengende og memorabel melodikk» (*ibid.*:152). I sine erindringer, sannsynligvis skrevet ned etter 1930, understreket også Halvorsen at han virkelig hadde beundret Sinding verker fra den tida de var i Leipzig sammen 1886–88, men at «hans Wagnerbeundring har ført ham langt bort fra det personlige og karakteristiske i hans første verker» (→ s. 142). I Halvorsens egen tredje symfoni, komponert 1928, er det like fullt mulig å påpeke en rekke stilistiske trekk som viser en klar affinitet til Sindings tonespråk, ikke minst i hovedtemaet til første sats:



Halvorsen: *Symfoni nr. 3 i C-dur* (Verk 167), 1. sats, t. 21–32 med opptakt, 1. fiolin (utg. J. Fossheim)

Allerede hovedtemaets opptaktsfigur, en brusende kaskade av unisone strykere i skalabevegelse etterfulgt av en rytmisk punktert figur, kan oppleves som et typisk Sinding-kjennetegn slik vi f.eks. støter på det i åpningen av den innledende marsjen fra hans *Episodes chevaleresques*, op. 35:



Christian Sinding: *Episodes chevaleresques* (op. 35), 1. sats, t. 1–3, cello og kontrabass

I Halvorsens tredje symfoni leder skalabevegelsen opp til en markert betoning av skalaens sjette trinn, slik også Sinding gjør det i sitt aller mest kjente pianostykke, «Frühlingsrauschen», som går i Dess-dur, men starter på tonen *b*:

Symfoni nr. 3, 1. sats



Christian Sinding: Frühlingsrauschen (op. 32 nr. 3), t. 1–3

Ikke bare i betoningen av skalaens sjette trinn, men også i det videre forløpet t.o.m. første tone i t. 22 ligger Halvorsens hovedtema meget nær opp til innledningsmotivet fra «Frühlingsrauschen»: Melodisk skiller de to innledningsfrasene seg fra hverandre kun ved at Sinding ikke benytter opptakt og lar melodien dreie en ekstra gang oppom sjette trinn helt i slutten av pianostykkets første takt. Dur-skalaens tre nederste toner, som danner frasenes avrundingsmotiv, spilles dessuten fallende hos Halvorsen (*e–d–c*), stigende hos Sinding (*dess–ess–f* etterfulgt av *ass*). Klart sindingsk i uttrykket er likeens Halvorsens bruk av D_7^{13} -akkorder i kadenseringen til C-dur i opptakt til t. 22 (→ noteeksempel s. 808), en akkordtype som dominerer harmoniseringen av hovedtemaet i Sindings «Rondo infinito», som Halvorsen oppførte hele ti ganger i perioden 1903–14 (→ s. 501). Halvorsens kadensering til e-moll to takter seinere skjer også ved hjelp av en D_7^{13} -akkord. De punkterte triolfigurene i takt 26 og 28 er likeens gjengangere i Sindings orkesterrondo. På det harmoniske området kan også den suksessive sammenstillingen av ulike mediantforbindelser – av første grad fra C-dur til e-moll i takt 24, kort etter av andre grad fra C-dur til Ess-dur i takt 27 – gjenfinnes i mye av Sindings musikk, men også i mye annen musikk i høyromantisk stil, deriblant Halvorsens egne, tidlige komposisjoner (→ s. 196).*

Med unntak av opptaktsfiguren, som opptrer selvstendig som frampek allerede i fagotten i t. 5 (→ s. 807 f.), dernest som rent rytmisk, framdriftsskapende motiv i en pauke i t. 16 f., blir hovedtemaet bare i mindre grad gjenstand for videreutvikling før satsens coda. Det avløses av et nytt, sekvensielt stigende tema som først spilles av obo i c-moll i t. 33–40, deretter i g-moll i horn, bratsj og cello i takt 41–48. Temaet, som kan kalles Hovedtema 2, må sies å ha en innebygd framdrift ved at dets eneste, to-taktige motiv starter med en pause (t. 33) og munner ut i en seufzer-figur (→ noteeksempel neste side). Rytmen i strykernes akkompagnement understøtter framdriften, mens sekvenseringen bidrar til en im-

* Det aller mest slående av alle Sinding-eksempler er t. 33 i første del av rapsodien *Vinter og Vår*, op. 129 (eksempel gjengitt i Rugstad : 153), der både i den innledende, stigende skalaen og den punkterte avrundingsfiguren med D_7^{13} -akkord minner om hovedtemaet i Halvorsens tredje symfoni. Sinding fullførte verket som 80-åring i 1936, året etter Halvorsens død, men var neppe påvirket av Halvorsens tredje symfoni, ettersom det åpenbart dreier seg om generelle figurer som særpreger Sindings egen fysiognomi som komponist.

5.3 De tre symfoniene – kulminasjonen av Halvorsens linsverk?

1. Solo 1. Solo

Oboe *p espress.* *mf*

Clarinet in A

Violin I *p* *mf*

Violin II *p* *mf*

Viola *p* *mf*

Violoncello *p* *mf pizz.*

Contrabass *p* *mf*

Ob. *mf* *cresc.* *f*

A Cl. *mf* *cresc.* *f*

Vln. I *mf* *cresc.* *f*

Vln. II *mf* *cresc.* *f*

Vla. *mf* *cresc.* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

Cb. *mf* *cresc.* *f* *arco*

Halvorsen: *Symfoni nr. 3 i C-dur* (Verk 167), 1. sats, t. 33–40, 1. obo, klarinett og strykere (utg. J. Fossheim)

manent dynamisk stigning, slik vi ofte ser det i hovedtemadelenes indre stigningspartier i romantikkens satser i sonatesatsform.

Om førstesatsene i Griegs kammermusikk generelt og hans Violinsonate nr. 2 spesielt har Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe kunnet påvise: «On the *micro* level the P section [hovedtemadelen] may be considered a sonata form in miniatur, with exposition, development, recapitulation, and coda (1993, *Chamber Music* : 47, se også 1980 : 102 f.). Halvorsen kan sies å følge et liknende mønster

Symfoni nr. 3, 1. sats

her, idet dette andre hovedtemaet, som i sin andre gjennomspilling i t. 41–48 løftes opp på dominantplanet, tilsvarende sidetemaet i et internt sonatesatsskjema på mikroplanet for hovedtemadelen. Samtidig foregår en intens dynamisk stigning gjennom alle temaets 16 takter, før det i opptakt til t. 49 det følger en tilsvarende indre gjennomføringsdel. Her vender den i tematisk utviklingssammenheng viktigste komponenten i det første hovedtemaet, opptaktsmotivet, tilbake, samtidig som taktarten veksler fra tredelt til firedelt metrum med markering av de i utgangspunktet ubetonte andre og fjerde taktslagene:

fl., picc. og ob.

trbl.

str.

ff

3

51

fl., picc. og ob.

kl. og fg.

3

ff

p

51

str.

ffp

ff

3

55

fg.

3

kl.

3

ob.

3

fl. og picc.

3

ff

fl., picc. og ob.

3

tr.

55

vc. og kb.

3

vl. 2 og br.

3

vl. 1 og 2

3

pizz.

3

vl., kl., hrn. og trp.

arco

ff

br., vc. og kb.

6

Halvorsen: Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167), 1. sats, t. 48–57, uttog

Vi har tidligere sett hvordan Halvorsen med utgangspunkt i stiltrekk i norsk slåttetradisjon har benyttet en liknende form for metrisk variasjon i den første av de norske dansene (→ s. 397) og i bruremarsjen fra *Fossegrimen* (→ s. 576). Siden det da var snakk om komposisjoner i danserytme, oppbygd i rekkeform, fungerer slike «metrical dissonances», som Harald Krebs betegner fenomenet (Krebs 1987), først og fremst som et pikant middel til å skape variasjon. Her, i første sats av tredje symfoni, benyttes derimot skiftningene i metrum og betoning som et integrert framdriftsskapende middel i kontinuerlige symfoniske spenningsoppbyggingen internt i hovedtemadelen, slik vi ofte kan se det i sonatesatsformer i

seinromantisk tradisjon (Dybsand 1993 : 202 f.). Også tilbakevendingen til tredelt metrum t. 52 fungerer som spenningsskapende metrisk dissonans, siden den fire-delte metriske inndelingen i t. 49–52 i mellomtida har festet seg som dominerende metrisk mønster i tilhørernes bevissthet.

I opptakt til t. 57, siste takt av noteeksemplet forrige side, vender det første hovedtemaet tilbake i en triumferende variant. Temaet er i seg selv nærmest uforandret, men det presenteres i en tettere faktur i fortissimo i fullt orkester, tilsett karakteristisk «instrumental ornamentikk» (→ s. 359) i fløyter og oboer.

Fra takt 67 følger en kort avrunding – eller coda om vi velger å se hovedtemadelen som en sonatesats i miniatyr – som munner ut i det kromatiske, *Tristan og Isolde*-liknende avrundingsmotivet som ble presentert i innledningens t. 7 f. og 15 f. (→ noteeksempel s. 808). Her spilles det tre ganger i forskjellige leier og instrumenter før sidetemaet settes inn i opptakt til t. 77. Dette bygger som tidligere nevnt på satsens åpningsmotiv, men til forskjell fra den resitativiske obo-innledningen går sidetemaet i klart markert $\frac{4}{4}$ -takt, og det føres nå i imitasjon, først mellom to klarinetter, deretter to oboer:

Halvorsen: Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167), 1. sats, t. 73–84, uttog

Sidetemaet er i sine to første takter identisk med satsens innledende obo-melodi, men utvides i takt 79 f. med en påhengt, mindre karakteristisk treklangsbrytning som neppe kan sies å ha noen annen funksjon enn å fylle ut frasen. Dermed får sidetemaet – i motsetning til det åpne innledningstemaet – en lukket, symmetrisk struktur. Karaktermessig og dynamisk danner partiet som sidetemaer flest en stor kontrast til det foregående, noe som også understøttes av den svært rolige harmoniske pulsen: En G-durtreklang ligger i strykerne i tre takter før den flyttes

mediantisk opp til h-moll ved fraseslutt i t. 79. Når oboene overtar i opptakt til t. 81, er det som en tonal sekvensering av klarinettmelodien opp en ters, men h-moll blir likevel forlatt til fordel for D-dur ved at triolmotivet starter på kvinten i stedet for septimen i akkorden. D-dur beholdes ut frasen ved at også melodien flyttes opp ytterligere en ters etter to takter. I motsetning til de modalt harmoniserte taktene 75–80 tilsettes den nye tonearten en del dreiebevegelser i halvtone-skritt til nabotoner, noe som skaper en viss spenning i harmonikken og blant annet resulterer i en tysk alterert vekseldominant i slutten av t. 82.

Sidetemaet representerer et indredynamisk hvilepunkt og er særdeles lite egnet til å drive satsen videre framover. Allerede etter åtte takter blir det brått avløst av et helt nytt tema som både i funksjon og oppbygging har mye felles med det sekvensielt oppbygde andre hovedtemaet, hvis eneste motiv startet med fire-delspause og endte med en seufzer-figur (→ s. 811). Melodisk er det andre sidetemaet oppbygd på en liknende måte, bortsett fra at seufzerfiguren kommer først og har en åttedels opptakt, noe som gir det et desto mer urolig preg:

Halvorsen: Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167), 1. sats, t. 85–88, strykere (utg. J. Fossheim)

Sekvenseringen foregår her realt, i stigende kvarter takt for takt. Den harmoniske pulsen er mye raskere, idet det foregår akkordskifter på hvert eneste taktslag, og hektiske akkompagnementsfigurer i celloer og kontrabasser bidrar likeens til å drive det musikalske forløpet rastløst framover. Det er nærliggende å betrakte disse stigningsskapende, sekvensielt oppbygde partiene som etterfølger de primære hoved- og sidetemaene, enten som varianter av samme tema eller som overledninger bygd opp av beslektede sekundærmotiver. Like fullt danner begge partier lett gjenkjennelige, om enn mindre karakteristiske melodier. Det kan med andre ord være god grunn til å berømme Halvorsen for fin balansekunst ved at han verken bruker intetsigende figurasjoner eller *for* særpregete melodier i disse overgangspartiene som primært har en dynamisk funksjon.

I likhet med hovedtemadelen kunne det forsøksvis være fristende å beskrive også sidetemadelen som en sonatesatsform i miniatyr. Innad i begge hoveddeler av eksposisjonen utgjøres i så fall sidetemaet av et framdriftsskapende mollparti med immanent dynamisk stigning som leder fram mot et indre gjennomføringsparti (→ s. 812). For sidetemadelens vedkommende vil dette falle sammen med det før diskuterte stigningspartiet i t. 93–127 (→ s. 806). I motsetning til i hovedtemadelen, der dette nærmest vokser ut av det framdriftsskapende molltemaet, melder gjennomføringsavsnittet i t. 93 sin ankomst med et karaktermessig brudd, innvarslet med at triangel, i de to første taktslagene støttet av skarptromme, plutselig settes inn med et motiv som – tilfeldig eller ikke – kan minne om det kjente skarptromme-ostinatet i Carl Nielsens femte symfoni, som ble fullført og uroppført i 1922, men ikke ble utgitt før i 1926, to år før Halvorsen komponerte sin tredje. Gjennom store deler av første sats lar Nielsen trommeslageren gjenta motivet, fra t. 351 «i sit eget tempo, som ville han for enhver pris forstyrre musikken». Trommeslagerens kamp mot resten av orkesteret ble av mange utlagt som at Nielsen i sin femte symfoni ville skildre militarismens og første verdenskrigs redsel og gru. Halvorsen nøyer seg på sin side med å bruke skarptromma kun som signal om at noe nytt skal skje, samtidig som taktarten nok en gang skifter fra $\frac{4}{4}$ - til $\frac{3}{4}$ -takt. Mens skarptromma forsvinner med én gang, fortsetter triangelet å være en del av klangbildet samtidig som fløyter og oboer spiller en rytmisert variant av innlednings- og sidetemaets åpningsmotiv i tersparalleller, imitert i stretto av bratsjer og celloer (→ noteeksempel under). Med sin janitsjar-aktige ramme og sitt distinkte, men i bunn og grunn pittoreske *alla turca*-preg kan episoden ses som en representant for Halvorsens forkjærlighet for eksotismer i

Halvorsen: Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167), 1. sats, t. 93–97 (utg. J. Fossheim)

musikken (→ s. 781). Som antydnet under analysen av *Suite ancienne* (→ s. 640), kan vi heller ikke se bort fra at slike elementer kan være en en refleks av hans egen bakgrunn som fløyttist og seinere triangelslager i militærkorps.

Som en forlengelse og videreutvikling av sidetemadelen betraktet, understreker partiet – til tross for at den bygger på sidetemaets åpningsmotiv – satsens fragmenterte preg, der kortvarige temadannelser med ulik musikalsk karakter stadig vekker hverandre. Om vi velger å betrakte partiet som hele satsens gjennomføring, må den like fullt – med unntak av omfanget og den i symfonisk sammenheng overraskende starten med skarptromme og triangel – sies å være heller konvensjonelt oppbygd i det videre forløpet: Via en sekvensering opp en liten sekund til C-dur i t. 99 ff. bygges det opp et dynamisk stigningsparti ved hjelp av tradisjonelle virkemidler som sekvenser i stigende terser og melodiføring i stretto-imitasjon mellom to grupper av messinginstrumenter til akkompagnement av dramatiske tremolo-akkorder i strykere i t. 109 ff. (→ noteeksempel neste side). Problemet i en slik sammenheng er likevel, som vi allerede har vært inne på (→ s. 806), at det dynamisk-dramatiske utviklingspartiet i forhold til satsen som helhet verken er langt nok eller evner å belyse mer enn et svært begrenset utvalg av satsens rikholdige arsenal av motivisk materiale på noen ny måte. De eneste to motivene som benyttes, er åpningsmotivet og dets etterhengte, kromatisk stigende motiv som bringer reminisenser fra lengselsmotivet i Wagners *Tristan og Isolde* (→ s. 807). I sin interne sammenheng i Halvorsens 3. symfoni har lengselsmotivet til nå blitt brukt til å avslutte hver av innledningens to hovedsetninger i t. 7 f. og 15 f. (→ noteeksempel s. 808), samt hele hovedtemadelen i t. 75 f. (→ s. 814). Motivet har likevel vist seg å ha en janus-funksjon, idet det samtidig har beredet grunnen for nye temaer eller satsdeler. Når motivet opptrer som kulminasjon av gjennomføringens eneste to stigningsfraser i hhv. t. 113 f. og 118 f., kunne det således ha dannet en naturlig overgang til nye deler av en lengre gjennomføring, fortrinnsvis et dynamisk stigningsparti basert på motivisk materiale fra hovedtemadelen. Men stedet for «en gjennomføring ladet med spenning og konflikter» løper satsens indredynamiske utvikling «ut i en jevnt skiftende musiseringen», som Bang formulerte det i *Dagbladet* etter uroppførelsen (→ s. 804). De ni taktene 118–126 er like fullt utformet som om de *skulle* ha avrundet et stort og møysommelig oppbygd dynamisk høydepunkt, ikke kun et mindre stigningsparti på ti takter. Ettersom *Tristan og Isolde*-motivet blir spilt hele ni ganger i stadig fallende sekvens, framstår det i så måte som overdimensjonert, men dette kan forklares ut fra at taktene – uansett om vi betrakter det foregående som del av eksposisjonen eller som en kort gjennomføring – benyttes som avrunding av en hoveddel i satsstrukturen, noe som forbereder reprisen i opptakt til t. 128.

5.3 De tre symfoniene – kulminasjonen av Halvorsens linsverk?

fl. og picc.
str. *ff*
trb. *f*
hrn. og trp. *f*
vc. *p*
ob. 1 *p*
kl. 2 *p*
kl. 1 *p*
fg. 1 *p*
fl. 1 *mf*
ob. 1 og 2 *mf*
mf
p

Halvorsen: Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167), 1. sats, t. 110–128 med opptakt, uttog

I reprisen får temaene fra eksposisjonen til dels ny karakter gjennom ominstrumentering og til dels andre foredragsbetegnelser, men rent strukturelt følger den det musikalske forløpet i eksposisjonen helt til slutten av det andre sidetemaet.

Eneste unntak er det før omtalte innskuddet i hovedtemaets stigningsparti (→ s. 806), der hovedtemaet omformes til trompetsignaler i Ass-dur:

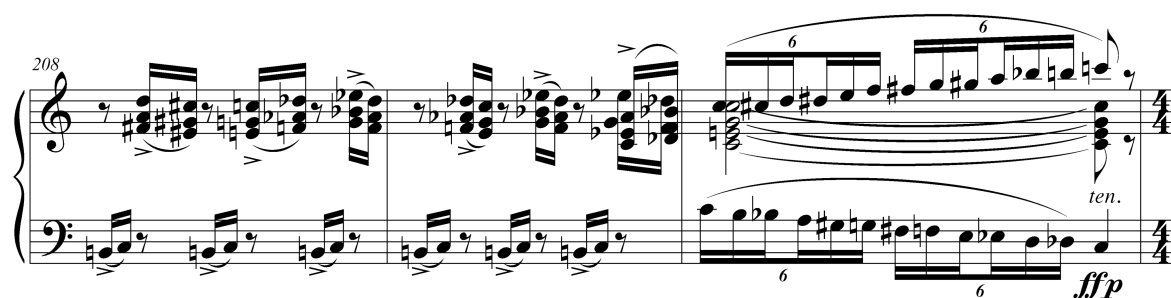


Halvorsen: *Symfoni nr. 3 i C-dur* (Verk 167), 1. sats, t. 164–166, trompet i C (utg. J. Fossheim)

Det rytmiske signalmotivet i andre takt av eksempelet fortsetter som instrumental koloritt også etter at andre instrumenter overtar melodiføringen. Den militærmessige bruken av trompeten danner en tydelig pendant til den janitsjar-aktige behandlingen av sidetemaet i det gjennomføringsaktige partiet i t. 93 ff. (→ s. 816). Militærmusikk-idiomet, som er en gjenganger i mye av Halvorsens sceniske musikk (→ bl.a. s. 524 f. og 648 f.), forsterkes ytterligere når skarptromma setter inn på nytt mot slutten av partiet, i opptakt til t. 179. Herfra følger reprisen igjen forløpet fra slutten av eksposisjonens hovedtemadel tilsvarende t. 66 ff., men nå en stor ters lavere.

I tråd med konvensjonen for repriser i sonatesatsskjemaet transponeres sidetemadelen ned en ren kvint til hovedtonearten C-dur når den kommer inn i t. 189. Det seufzer-pregete andre sidetemaet fra t. 85 ff. i eksposisjonen (→ s. 815), som følger i t. 198, kommer derimot i e-moll i stedet for c-moll. Flere avvik følger ved at taktarten, $\frac{4}{4}$ -takt, kun beholdes i fire takter. Deretter forandres den til $\frac{3}{4}$ -takt ved at synkopene fra første halvdel av hver av taktene 89–92 omformes i fri diminusjon til en innledende triolfigur på kun ett taktslag i bass-instrumentene i t. 202–205:

5.3 De tre symfoniene – kulminasjonen av Halvorsens livsverk?



Halvorsen: Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167), 1. sats, t. 202–210 med opptakt, uttog

Både diminusjonen i seg selv og den metriske flertydigheten bidrar til å intensivere den dynamiske spenningen mot slutten av reprisen. Fra t. 205, som tilsvarende gjennomføringspartiet i t. 93 ff., er reprisen helt fri i forhold til eksposisjonen. Det indredynamiske stigningsforløpet med stadig oppsplitting i delmotiver har redusert det tematiske stoffet til kun å bestå av de grunnleggende seufzer-figurerne, i bassinstrumentene i omvendning, som et orgelpunkt på gruntonen *c* med ledetonen *b* som forslagstone på hvert eneste taktslag, i fioliner og lyse treblåsere som real parallellføring av sekstakkorder som danner en fullstendig, fallende kromatisk skala i t. 206–208 før partiet avrundes med noen karakteristiske frygiske kadens vendinger i t. 208 f. Et foreløpig høydepunkt blir nådd på siste taktslag i t. 210, der Halvorsen i stedet for å videreføre den dynamiske stigningen direkte, demper det hele ned både i tempo og ytre dynamikk for å innlede codaen med en episode basert på sidetemaet, som nå spilles i imitasjon mellom fioliner og fagott:

Halvorsen: Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167), 1. sats, t. 211–218 (forts. i noteeksempelet neste side)

Sidetemaets grunnleggende pastorale preg gir ikke noe langvarig hvilepunkt i satsens dynamisk-dramatiske framdrift: Innledningsmotivet er løftet opp på kvintplanet i forhold til tonearten Ass-dur, på samme måte som i andre sidetema-frase fra t. 81 (→ s. 815), og et orgelpunkt på septimen *g*ess murrer i tremolo i tre takter. Sekundakkordens toner videreføres ikke funksjonsharmonisk til Dess-dur, men via halvtoneskritt og tonegjentakelser til en F-durflate med tillagt septim og stor none som ligger i t. 215–217. Heller ikke denne akkorden videreføres funksjonsharmonisk, der den ville vært å betrakte som dominant i B-dur. I stedet utnytter Halvorsen at c-molltreklagen inngår som de øverste tre tonene i none-akkorden, til å legge sidetemamelodien på kvintplanet i en dorisk variant av hovedtonearten C-dur. Over tonen *f*iss som kromatisk gjennomgangstone i basslinja i slutten av t. 217 følger en vekseldominantisk forminsket septimakkord som videreføres i en tydelig kadens mot C-dur i t. 218 f. Dominantspenningen, som forsterkes av den punkterte rytmefiguren i bassen, blir likevel ikke oppløst til tonika i t. 220, men i en dobbelt skuffende kadens til Ass-dur, samtidig som tonen *g* blir liggende som orgelpunkt:

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 219-220) shows a piano (pp) introduction in measure 219, followed by a piano (p) section in measure 220. The second system (measures 221-222) continues the piano (p) section. The third system (measures 223-227) shows a fortissimo (f) section in measure 225, followed by a fortissimo (f) section in measure 226, and a fortissimo (f) section in measure 227. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Halvorsen: Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167), 1. sats, t. 219–227, uttog

5.3 De tre symfoniene – kulminasjonen av Halvorsens linsverk?

Halvorsen: *Symfoni nr. 3 i C-dur* (Verk 167), 1. sats, t. 228–235, uttog

Melodiens gjentakelser av tonen *c* i t. 220 og bruken av G-dur som dominant i påfølgende takt stadfester c-moll som toneart, men i det videre forløpet, der punkteringsmotivet fra hovedtemaet settes inn i t. 222, moduleres det til g-moll, som i hovedtemadelene ved bruk av D_7^{13} -akkorder i kadensering. Deretter sekvenseres alle de fire taktene 220–223 realt opp en liten ters til ess-moll etterfulgt av b-moll i t. 224–227. I t. 228 sekvenserer Halvorsen det harmoniske forløpet ytterligere en liten ters opp, til Gess-dur, dominantisert og notert Fiss-dur fra t. 229. Samtidig som partiet tonalt sett befinner seg i tritonusavstand fra satsens hovedtoneart, riktignok med klar retning mot h-moll, har den stadige dynamiske stigningen nådd opp til intens fortissimo (→ noteeksempel over). Treblåserne gjentar hovedtemaets opptaktsmotiv både i oppgang og nedgang kontinuerlig, mens massive tromboner og horn intonerer begynnelsesmotivet fra Hovedtema 2 (→ t. 33) i stretto-imitasjon. Den dramatiske effekten er overveldende, og for første gang i satsen viser Halvorsen at det motiviske materialet lar seg benytte til

oppbygging av et lengre, gjennomføringsmessig oppbygd dynamisk stigningsparti.

Den dramatiske intensiteten tiltar ytterligere ved at t. 229–234 sekvenseres opp nok en liten ters i t. 235–240, som dermed får retning mot d-moll. Etter enda et tersrykk i t. 241 følger så hovedtemaet i F-dur i fullt orkester, men kun i form av stadige gjentakelser av temaets første takt, akkompagnert av rytmen fra dets eget opptaktsmotiv:

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). Measure numbers 241, 244, 247, and 252 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings (*ff*, *fff*). There are also markings for *hrn* (horn) and *trp* (trumpet) parts, and a trill (trp) in the trumpet part. The key signature changes from C major to D minor at measure 241. The score concludes with a double bar line at measure 256.

Halvorsen: Symfoni nr. 3 i C-dur (Verk 167), 1. sats, t. 241–256, uttog

Også sekvenseringen i stigende terser intensiveres ved at akkordforflytningene oppover nå skjer med bare to taktters mellomrom, først opp en stor ters til a-moll i t. 243 f., deretter en liten ters videre opp til hovedtonearten C-dur, som endelig fastslås fra t. 245.

I t. 247 f. kommer et midlertidig avbrekk i den tette orkesterklangen ved at celloene og kontrabassene framfører hovedtemaets to første takter alene. Resten av orkesteret settes gradvis inn igjen i t. 247 f., der fraseavrundingsmotivet *e-d-c* (→ s. 811) gjentas tre ganger, hver gang med flere instrumenter lagt til i orkesterklangen. Akkompagnementet markerer taktslagene med massive akkorder, først med en bikadens til parallelltonearten (opptakt til t. 249), deretter en kjede av bidominanter fra og med siste slag i t. 249, der en dominantisert tonika med forstørret kvint og septim i bassen omtolkes til en fjerdedominant (E-dur) med spaltet kvint (→ s. 210): lavalterert i bassen, høyalterert (notert liten sekst) i melodistemmene. Virkningen er massiv og markant, og som en triumferende kulminasjon og oppfølging av codaens mektige dynamiske stigning følger i t. 251 f. typiske signalmotiver i messingblåserne, vekselvis i horn, som intonerer hovedtemahodet, og trompeter, som spiller den for lengst selvstendiggjorte rytmen til hovedtemaets opptaktsmotiv.

Som den analytiske gjennomgangen har vist, må første sats av tredje symfoni – i tråd med de aller fleste kritikkenes etter uroppførelsen (→ s. 804 f.) – trygt kunne karakteriseres som høyst variabel, i hvert fall om vi vurderer den etter tradisjonelle kriterier for symfonisk oppbygging av en sonatesats innen et romantisk stilidiom. Mest vellykket er utvilsomt den langsomme innledningen med presentasjon av motto-temaet, samt codaen, som er bygd opp som den mest effektivt oppbygde sluttstigningen i alle hans symfonisatser. Her triumferer Halvorsen vitterlig som symfoniker med en planmessig oppbygd dynamisk stigning som lar hovedtemadelens mest egnede motiviske materiale utvikle seg gradvis og uten abrupte stemningskifter. Nettopp dette er en mangel ved både eksposisjonen, reprise og gjennomføringen (om vi velger å betrakte den som det): Det musikalske materialet og de musikalske stemningene framstår som svært fragmentert, og med unntak av innledningsmotivet får Halvorsens skiftende ideer og innfall bare i liten grad sjansen til å feste seg hos tilhørerne før de avløses av nye. Selv om Halvorsen bedyret at «det er ... meget rart i den [Symfoni nr. 3], bare ikke noget program» (*Afp* 14/3 1929), framstår mye av musikken nettopp som en serie korte og innbyrdes kontrasterende dramatisk-illustrative episoder av den typen vi så ofte støter på i Halvorsens scenemusikk. Mange av temaene og motivene kan i seg selv uten problemer berømmes for positive kvaliteter som «friskhet», «ungdommelig kraft» og «vitalitet» (→ s. 805), uavhengig av den symfoniske konteks-

ten de er satt inn i. Percy Grainger, som omtalte symfonien i det amerikanske tidsskriftet *The Musical Courier* i 1929, valgte likeens å framheve temaene, ikke verkets symfoniske oppbygging: «Enkelte temaer er kraftige som stål, andre varmer som solen en norsk sommerdag. Et både mandig og ømt hjerte banker gjennom hele verket» (norsk oversettelse i *Afp* 28/11 1929).

Med fare for overforenkling, og uten at det på noen måte kan opphøyes til en allmenngyldig regel for symfonisk musikk, kan vi innad i Halvorsens produksjon spore en klar motsetning mellom det å skulle skrive temaer som er inspirerte, gode og minneverdige, samtidig som de består av signifikante og pregnante motiver som oppfyller klassisk-romantiske idealer for symfonisk bearbeidelse. I den grad vi kan snakke om en balansegang mellom disse hensynene, er det utvilsomt i åpningssatsen av den andre symfoni Halvorsen lyktes best, noe som også gjenspeiles i kritikernes omtaler (→ s. 798). I den første symfonien er de formmessige utfordringene knyttet til sonatesatsskjemaet oppfylt nærmest demonstrativt i første sats, men her kan til dels temaene i seg selv og framfor alt oppsplittingen av dem i mindre karakteristiske delmotiver virke litt oppkonstruert (→ s. 797). I den tredje symfonien kan det sies at vektskåla har tippet motsatt retning ved at temaene og det skiftende stemningsuttrykket blir det viktigste, noe som med unntak av codaen går på bekostning av den symfoniske utviklingen av det musikalske materialet.

Symfonienes plass i Halvorsens produksjon

Både mine og Jan Eriksens analyser av åpningssatsene i Halvorsens to første symfonier indikerer klart at komponisten klarte å oppnå det han etter alle solemerker å dømme hadde satt seg fore: Å vise for seg selv – i størst mulig grad også omverdenen – at han var i stand til å skrive symfonier der åpningssatsene oppfyller romantikkens krav til komposisjoner i sonatesatsform. Den andre symfonien er, som også Eriksen har fastslått, «mer konsis og gjennomarbeidet» enn den første, men han poengterer at begge «mangler allikevel noe sentralt, noe som hever dem over det alminnelige plan og opp til det kunstneriske» (J. Eriksen 1970: 91).

Helt i tråd med hva analysene har vist, var den norske mottakelsen av verkene var stort sett positiv, i hvert fall når det gjelder de to første og særlig den andre symfonien, mens kritikerne fra første stund stod litt tvilrådige overfor den tredje, der Halvorsen som vi har sett i analysen, tok sjansen på å være mer ukonvensjonell, uklar i formen og med stadig skiftende karakter. Noen direkte negativ tone er det vanskelig å spore i omtalene, heller ikke blant de mest kritiske,

enten det var av respekt og ærbødighet for en «grand old man» i musikklivet, eller om det var av beundring for enkelte sider ved verkene, så som instrumentasjonen.

Når Halvorsen virket fornøyd med å ha fullført sin første symfoni og gav «fanden i både samtiden og eftertiden» (→ s. 785), var det nok mest på egne vegne. At verket skulle ha noen sjanse til å slå igjennom internasjonalt, hadde han liten tro på. Det ble klart i forbindelse med at hans eldste datter Aase, som på 1920-tallet var bosatt i München, forsøkte å få arrangert en konsert med faren som dirigent. Som en del av programmet hadde hun den nye symfonien i tankene, men faren responderte i et brev 16. mars 1923, dagen etter at han hade satt sluttstrek for verket:

Du skal ha' tak for Din omsorg med en eventuel koncert i München. Men jeg har vanskelig for at tro at en såkalt «Walutadirigent» kan slippe helskindet fra en koncert i vore dages Tyskland når man byder et program som det jeg eventuelt vilde komme md. F.ex. Svendsens symfoni, Suite ancien, Våren og min norske rapsodi no. 1 (?)... Min symfoni [nr. 1] er nu færdig, men jeg vil ikke sette den op før jeg har «prøvekjørt» den.

Brevet kan gi inntrykk av at Halvorsen anså *Suite ancienne* og de norske rapsodiene som mer «representative» komposisjoner enn symfonien, som vel å merke ennå ikke var oppført i Norge. Var det et uttrykk for falsk beskjedenhet, eller rett og slett realisme med tanke på mulighetene for hva slags verk som kunne ha mulighet til å slå igjennom i Tyskland? *Suite ancienne* var på denne tida et påaktet verk bl.a. i København, og den første rapsodien hadde han gjestedirigert med hell både der og i ved den nordiske musikkfesten i Helsingfors. Aase må uansett ha gått videre med planene og også kommet med forslag til annen norsk musikk. I sitt neste brev til Aase, der han takket henne for å «optræde som impresario midt i revolutionens Tyskland», skrev Halvorsen således:

Det var bedst tænker jeg mig i begyndelsen eller midten av oktober... Hvad programmet angår så blir det *norsk* og jeg bringer fuldt orkestermaterial med. Hvad «Tanken» angår så var denne Din idé meget god. Men mine erfaringer fra Stockholm og Københ. ligesom den forfærdelige medfart som den symfoni fik i Berlin (Artz) opmuntrer ikke til dette experiment. Heller da Svendsens rent bortglemte b-dur symf. (u.d., sannsynligvis skrevet 1/4 1923).

Halvorsen må – ut fra tidligere erfaringer og beretninger – ha følt at nyere norsk musikk innen prestisjetunge sjangere som symfoni og symfonisk dikt ikke ville ha gjennomslagskraft i Tyskland. Hans egen symfoni, som han etter eget utsagn kun skrev for sin egen tilfredshets skyld (→ s. 785), var ennå ikke «utprøvd» i Norge og kom derfor ikke på tale. I et annet brev til Aase, datert 8. april, uttrykte han skepsis til i det hele tatt å oppføre norsk musikk i datidas Tyskland: «Når jeg f.ex.

læser igjennom en Strauss partitur (som allerede er gammeldags) så forstår jeg riktignok ikke hvad jeg skal dernede og gjøre med vort nationale heimabrygg.»

Overfor den norske offentligheten tok Halvorsen sjansen på en atskillig høyere sigarføring da symfonien skulle lanseres i Kristiania 1. mai 1923. I et intervju i *Aftenposten* samme dag fortalte han at han «i oktober skal ... dirigere en række koncerter i Tyskland», bl.a. med hans 1.symfoni, *Mascarade* og de to norske rapsodiene på programmene. Uttalelsen kan kanskje ses på som en markedsføringsstrategi rettet mot publikum hjemme i Norge. Uansett hvor konkretisert planene var, ble det ikke noe av konsertene i Tyskland, kanskje på grunn av landets store inflasjonskrise dette året.

Halvorsen trengte uansett ikke å reise helt til Tyskland for å få symfoniene sine slaktet i utlandet. De bange anelsene han måtte ha hatt da det var snakk om å oppføre symfoni nr. 1 i Tyskland, kan trygt sies å ha slått til også i Danmark, der begge de to første symfoniene ble oppført i 1926. Først ute var symfoni nr. 2, som ble dirigert av Frederik Schnedler-Petersen ved sesongens siste Tivoli-konsert i København 28. august. Mest diplomatisk var signaturen «Echo» i *Dagens Nyheder*, som beskrev den «hyggelig gammeldags», men gjorde et poeng ut av at «Johan Svendsen har skrevet sterkere om det samme» (30/8 1926). Like nådig var ikke signaturen «P. G.», som skrev i avisa *København* samme dag:

Halvorsen hørte engang til sit Lands Løfterige. Man mente i ham at have fundet den rigtige Descendent. Navnlig hans sceniske Musik bebudede noget nyt, helt personligt. Men det blev ved de gode Løfter.

Den Symfoni [nr. 2], Halvorsen har bragt paa Markedet, fortæller os absolut heller intet nyt. Han snakker sit norske Maal i en flot opsat Ramme af overlæsset Instrumentation. Men i Maalet klinger ingen nye Strenger, og i Opbygningen øjnes ingen ny Arkitektur. Hvad han fortæller os, har vi hørt altfor ofte tilforn.

Det er verdt å merke seg at «P. G.» indirekte roser Halvorsen for tidligere skrevet scenisk musikk. Burde han holdt seg unna symfoni-sjangeren?

I begynnelsen av oktober samme høst reiste Halvorsen selv til København for å dirigere den første symfonien ved en av de fire konsertene til Dansk Koncertforenings 25-årsjubileum. Det kan ikke nektes at han falt igjennom i forhold til mange av de andre representerte komponistene, blant dem Carl Nielsen og Jean Sibelius. Signaturen «K.F.» (Kai Flor) i *Berlingske Tidende* påpekte 12. oktober ikke helt ueffent at symfonien «bærer Præget af de mange Impulser, der især fra Wagner og Tschaikowsky over Grieg og Svendsen blandedes med det norske Musikertemperament», og føyde karakteristisk nok til:

Johan Halvorsen skal gerne have alting med, baade det gamle og det nye, baade det hjemlige og det fremmede, og saa synger han ud om det altsammen... Det specielt norske [er] maaske ikke saa stærkt fremtrædende i den første sats.

Andre kritikere, som signaturen «A. F.» (August Felsing), poengterte av «Værket ikke [er] symfonisk vægtigt nok» på tross av et «som altid hos Halvorsen – smukt klingende Tonesprog» (*NtK* 12/10). Også signaturen «H. S.» (Hugo Seligmann) i *Politiken* la vekt på at det ikke var originalt på noen måte, nærmest en kopi av Svendsen:

Til at repræsentere norsk Tonekunst havde man valgt *Johan Halvorsens* første Symfoni i C-moll. Det blev en Repræsentation, der sagde nok saa meget om det forbigangne som om det nuværende. Ligesom Tilfældet var med Halvorsens anden Symfoni, som man hørte i Tivoli i Sommer, er ogsaa dette Værk et Epigonværk..., førende et kultiveret og behageligt Tonesprog. Men et vedtaget og anden Haands Sprog: Johan Svendsens (12/10).

Carl Nielsen var til stede ved samme konsert og skal ha uttalt til sin sidemann, Odd Grüner-Hegge, «at scherzosatsen var den beste og at de andre satsene ikke utmerket seg noe spesielt, men var god og ærlig musikk» (J. Eriksen 1970 : 97).

Halvorsen stilte seg lagelig til for hogg ved å oppsøke slikt selskap, og liknende kritiske røster kan også finnes etter at den første symfonien ble oppført ved den nordiske musikkfesten i Stockholm året etter.

På tross av kritikken, som ut fra sitt ståsted er berettiget nok, er det god grunn til å poengtere av Halvorsen i bunn og grunn oppnådde akkurat det han ønsket med å skrive de tre symfoniene. Hvordan hadde hans ettermæle som norsk komponist blitt seende ut om han ikke hadde gjort det? I forbindelse med Halvorsens jubileumskonsert 27. mars 1907 skrev Reidar Mjøen i *Dagbladet*:

Hvad Hr. Halvorsen i de Fyrabendstunder, hans Dirigentgjærnings Trædemølle lever ham til eget Brug, har rukket at komponere i Aarenes Løb, er en temmelig broget og uensartet Mængde, der ikke for Anmelderen samler sig til noget helt og markeret, let gjenkjendeligt eller udpræget Billede af Komponistens musikalske Sentiments. Meget af det har Leilighedsmusikens lettere og mere dekorative Stil. Det er efter Behovet stemningsfuld Musik eller festlig klingende Musik, Arbejder af mere blivende Værd, iblandet med megen musikalsk Journalistik, hvori maaske et nationalt Drag er det hyppigst fremtrædende Karaktermerke (*Dbt* 28/3 1907 / H:245).

Selv om Halvorsen skrev mye musikk mellom jubileumskonserten i 1907 og den første symfonien i 1923, synes det ikke som Mjøen endret sitt syn på Halvorsen nevneverdig før han skrev symfoniene. Ved å fullføre tre symfonier skrev Halvorsen seg inn blant norske komponister som har etterlatt seg noe «stort», komponister som når utover «Leilighedsmusiken» og «musikalsk Journalistik». Ved å skrive symfonier oppnådde Halvorsen akkurat det som nok også var intensjonen hans med å gjøre det: Å bli regnet med blant Norges, til en viss grad også Nordens symfonikere – og dermed store navn – når musikkhistorien skulle skrives.

5.4 Epilog

Tiden går, og vi forandrer os med den – så sakte – men sikkert... Vi gamle skraper snart bunden. Men det spiller jo ingen større rolle. Vi henger lidt formeget ved dette liv her på kloden. Jeg tror og håber at det vil fortsatte på en eller annen måte så jeg kan få realisert min 9de symfoni. Nu er jeg netop ferdig med den 3die. Men den 4de blir sikkert endnu bedre, og jeg er oplagt på at gi mig i kast med den. Og det skal være en symfoni om glæden, om skjønheden og humoren, om barnene og om de voksne.

Halvorsen skrev disse linjene til datteren Aase i januar 1929, et par måneder før han fylte 65 år. Den tredje symfonien var nettopp ferdig, og han ville gjerne fullføre flere. Han var inne i sin aller siste sesong som kapellmester ved Nationaltheatret og så for seg en aktiv komponistkarriere som pensjonist. Noen gradvis nedtrapping mot pensjonisttilværelsen var det absolutt ikke snakk om. Foreløpig hadde han nok å gjøre også som dirigent, noe vi ser av følgende stemningsrapport fra 6. desember 1928, også den skrevet i et brev til Aase:

Her er alle friske. Ikke minst paben selv. Og det kan trænges. For ex. idag kl. 10–1 har jeg filharmonisk prøve, fra 1 til 6 generalprøve på *Stormen* (Sibelius musik) derefter i snipkjole til konserten i aften kl. 8. Du kan forstå dette fordrer kræfter og spenstighet. Mandag og torsdag har jeg igjen konserter foruten prøver på «Torne-rose», og så blir det at dirigere 2 ganger om dagen hele julen ut og til langt ut i januar. Nei, det er nok på tide at komme væk fra teatret.


Konsertene var åpenbart lystbetont ekstraarbeid, for på dem skulle han oppføre egne verk med det Filharmoniske selskap både 6. og 10. desember, bl.a. den noe reviderte andre symfonien (→ s. 799 og kronologi). Det han derimot ikke så fram til, var en periode med to forestillinger pr dag, slik det alltid ble gjort når teateret satte opp barnekomedier. Det var *Torne-rose* som ble hentet fram igjen denne gangen (→ s. 776), og stykket gikk hele 30 ganger fram til 9. mars året etter, nå med hans yngste sønn Stein i helterollen som prins Florestan. På samme tid var Halvorsen midt oppe i «sluttetappen» på sin 3. symfoni.

Selv om Halvorsen så fram mot å gå av som kapellmester, var han sterkt uenig i at orkesteret samtidig ble sagt opp.* Økonomiske problemer var den direkte foranledningen, men det hadde aldri vært noen tvil om at Einar Skavlan, som hadde vært teatersjef i halvannet år da musikerne måtte gå, hadde et helt annet syn på dette spørsmålet enn forgjengeren, Bjørn Bjørnson (→ s. 775). Halvorsen hadde allerede i begynnelsen av sesongen, i et intervju i forbindelse

* Orkesterets avgang var omdiskutert også juridisk (*Afp* 8/5 1929), og Nationaltheatret ble boikottet av Norsk musikerforbund et helt år før det ble inngått et forlik sommeren 1930.

med at han ble utnevnt til kommandør av St. Olav, tatt sterkt til orde for å beholde orkesteret (→ s. 490). I et intervju i ved 65-årsdagen i mars gjentok han hvor viktig teatermusikken var som en del av norsk kulturarv:

Selv faller jeg jo for aldersgrensen – skjønt jeg aldri har følt mig så ung som nu. Men *orkesteret* bør bli sittende, det bør endog forsterkes. Mellemaktsmusikken kunde nok alltid undværes, skjønt jeg tror nu ikke det er så klokt. Vi bor nu engang i Norge, og folk er vant til den musikken. Imidlertid – det viktigste ved et slikt orkester er at det trenges i næsten hvert stykke til scenemusikk i en eller annen form, til en kvartett bak scenen, til større orkester og så videre. Folk til å utføre dette står ikke ledige på torvet. Dessuten blir det dyrt å skaffe musikere til de forskjellige anledninger. De har sin tariff. Skal de blåse et signal, så koster det 20 kroner. Dette med opsigelse av orkesteret var kanskje en panikkbeslutning, jeg har en viss tro på at teateret fortsetter med orkester (*Afp* 14/3 1929).

Det siste teaterstykket Halvorsen leverte musikk til som fast ansatt kapellmester ved Nationaltheatret, var noen sceniske nummer til Ben Jonsons komedie *Volpone* (*Verk* 168), som gikk på scenen i andre halvpart av mai 1929. Et betydelig større verk fra samme tid er korverket *Sangen i Norden* (*Verk* 169), et kollektivt nordisk produkt der dansken Fini Henriques skrev seks av de ti avdelingene, mens islendingen Sigfus Einarsson, finnen Leevi Madetoja, Halvorsen og svensken Kurt Atterberg komponerte hver sitt bidrag til tekster om sine respektive hjemland (→ ). Det oratorieliknende verket ble oppført på det Nordiske Sangerstævne i København 2. juni av et nordisk felleskor på hele 1000 sangere, akkompagnert av Det kongelige Kapel, dirigert av Georg Høeberg. Halvorsen var betydelig mer avholdt blant musikere enn musikkritikere i Danmark (→ s. 827); på gjennomreise stakk han uventet innom generalprøven og ble omfavnet av Høeberg som ropte «Halvor, Halvor!» mens «hele det kgl. reiste sig og aplåderte» (JH til AH 1/6). Halvorsen fikk følelsen av at han «igrunden var en merkelig fyr» (*loc. cit.*), men lot seg ikke nøde til å bli der lenge nok til å overvære konserten.

Målet for reisen 1929 var nemlig ikke København, men Berlin, der han oppholdt seg sammen med sønnen Rolf og datteren Aase. Han skrev hjem til Annie at han koste seg med å overvære alt fra Offenbachs operette *Ridder Blåskjegg* (*Barbe-Blene*), som «var vidunderligt» (JH til AH 2/6), via flere konserter dirigert av Furtwängler til «en fløitekonsert av Fredrik den store» på Charlottenburger slott: «Der var alle landets ministre, og man snublet i berømtheder, Kreisler, Furtwängler, Rich. Strauss og søn, fru Dr. Hans Bülow o.s.v. o.s.v., ja også var det mig da» (JH til AH 6/6). Han forsøkte nok en gang å bli klok på Richard Strauss (→ s. 772), men måtte gi opp, skrev han hjem til Annie 10. juni:

Igår så jeg altså «Die Frau ohne Schatten». Det var aldeles forfærdelig. Orkestret, det herlige 110 mands orkester bar sig som de var gale. Det var som at svømme i et bassin hvor det vrimlet av allehånde udyr som bet, stak, slog, skrek, og boblet under

vandskorpen. Du kan tenke Dig at dette bad ikke virket forfriskende på mig. Jeg blev så træt og medtat i hjernen at jeg ikke orket at se den 4 timer lange opera tilende... Nei, det nuværende Tyskland har en dårlig musikkperiode. Men de har jo nok at øse av fra gamle dage. Tänk Bach, Beethoven, Wagner o.s.v.

Hjemme i Norge fulgte en lang sommerferie der han for fjerde gang leide et hus på Sandøya ved Tvedestrand sammen med Annie og sønnene Stein og Rolf, sistnevnte med egen familie. Eventuelle komposisjonsprosjekter ble skøvet ut i tid, for fisketurene var viktigst. Som han skrev i et brev til datteren Aase allerede 18. mai, mente han at han nå hadde «været svært flittig med mine kompositioner og da blir der jo alltid en pause etterpå».

Regnskapsåret ved Nationaltheatret fulgte ikke sesongene, men løp fra 1. september til 31. august. Halvorsen og orkesteret måtte derfor innom for å ha sin aller siste arbeidsuke 27.–31. august 1929, da det franske lystspillet *Topaze* stod på spilleplanen, naturlig nok med fransk musikk til mellomaktene (→ kronologi). I *Aftenposten* stod følgende notis å lese 31. august:

Det sitter vel også i aften en del «litterære» mennesker i teateret, som ikke er videre vemodsstemt, men som nok er takknemlige fordi noget så lavtliggende som mellemaktsmusikk ikke lenger skal gå dem på nerverne løs. Men majoriteten av publikum vil sikkert takke det populære orkester og dets fremragende leder, kapellmester *Halvorsen* for alle gode og uforglemmelige stunder.

Om orkestermusikerne som gikk av, skrev Halvorsen lakonisk i sine erindringer at han «synes hjærtelig synd i dem, i de fleste av dem iallefald». For ham selv var det derimot «en befrielse at avlaste den forfærdelige mellemaktsmusik – jeg følte mig for god til den» (*H*: 564 f.).


På forhånd hadde Halvorsen forberedt sin avgang med å «rydde opp» i deler av notematerialet som var arkivert på teateret. Ventilbasunist og notearkivar i Nationaltheatrets orkester, Thomas A. Brachel, har fortalt at det var han som fikk det tunge oppdraget å tilintetgjøre en mengde av Halvorsens noter. Brachel måtte «bære fange på fange med Halvorsens manuskripter til fyren», og «Halvorsen fulgte med for å passe på at de virkelig ble brent» (*Norsk Musikk Tidsskrift* 1964, nr. 1:26). Også fagottist og kapellmester Lennart Nordløf Knudsen, som sammen med flere av musikerne fra Halvorsens teaterorkester var tilknyttet det reorganiserte Nationaltheatrets orkester etter krigen, har kunnet berette om manuskriptenes sorgelige skjebne:

I de siste ukene før han [Halvorsen] sluttet på teatret var mine eldre kolleger med på å bære hauger av manuskripter og orkestermateriell til fyrrommet, fulgt hakk i hæl av mesteren selv, som nøye overvåket at alt ble tilintetgjort ved hans egen autodafé. En og annen edel perle har sikkert trillet med, men i sin selvkritikk var han streng (*Programbladet* 1962, nr. 6).

Nøyaktig hva som ved denne anledningen ble flammenes rov, er vanskelig å si sikkert. Sammenlikner vi det som er dokumentert spilt på Nationaltheatret, med det materialet som faktisk *er* etterlatt, kan det virke som mesteparten av det som ble brent, var teatermusikk fra 1920-tallet, framfor alt det som ble skrevet under pseudonym. I innledningen til verklista i bd. 3 redegjør jeg nærmere for manuskriptsituasjonen, og verklista inkluderer både bevarte og ikke bevarte verk.

Høsten 1929 reiste Halvorsen igjen til Tyskland, samt Østerrike, denne gangen sammen med Annie og Stein. I München besøkte de datteren Nina, som nettopp var blitt gift med den i sin tid berømte Wagner-tenoren Juan Raventós fra Barcelona (→ flere detaljer om turen i kronologi). Ellers beskrev Halvorsen sitt første år som pensjonist som gjennomgående «stille og rolig». Som så mange ganger før reiste han en tur opp til søsteren Marie på Nedberg, men oppholdet ble brukt til å male, ikke komponere (JH til NGH 4/12 1929). Den 12. april 1930 skrev han til datteren Nina: «Vi, mor og jeg, var idag på Frognersætren og spiste middag. Fløndre, biff, hummer og æplekake. Slet ikke værst. Så gikk vi helt til Holmenkollen og trikket derfra og hjem, hvilket ikke var noen større opplevelse.» I sine erindringsnotater, som han må ha brukt en del tid på å skrive ned i denne perioden, konstaterte han:

Det hender ikke stort for tiden. Man er jo forhenværende kapelmester. De gamle kunstfæller og venner dør bort, og de unge rykker ind, og pludselig staar man (eller sitter man) temmelig alene. D.v.s. så har man de velsignede barn og barnebarn* at glæde sig over, dernæst har jeg jo en smule talent for at komponere. Men ikke spor av fremfærd for at få trykket mine kompositioner.

I likhet med *Norske Eventyrbilleder* (→ s. 777) måtte Halvorsen trykke både den andre og den tredje symfonien for egen regning. I løpet av høsten 1929 og vinteren 1930 hadde han også komponert fire norske danser for fiolin og piano/orkester (*Verk* 170, → ). I forlengelsen av de to dansene fra 1896 (*Verk* 29, → s. 396) ble de nummerert som nr. 3–6. Wilhelm Hansen ville ikke gi dem ut, men pianoversjonen av nr. 3 ble gitt ut av Norsk musikforlag i 1946. Hovedtemaet i denne, en brudeslått fra Sogn, var tidligere brukt av både Tellefsen, Kjerulf og Svendsen, og Stravinsky skulle et tiår seinere komme til å bruke temaet i «Norwegian Mood» nr. 3. Dansen har slått an i ettertid og framføres ofte sam-

* Barnebarna var på dette tidspunktet Aases tre jenter, Berit (f. 1918), Turi (f. 1920) og Kari (f. 1925), som ble boende i München til 1932, men var mye i Norge. Familien hadde et feriested på Rakke ved Stavern, og Halvorsen besøkte dem ofte der på veg til og fra Sørlandet. Sønnen Rolf hadde fått to gutter, Rolf (f. 1928) og «Lille-Johan» (f. 1930). Han fikk datteren Nina i 1935, samme år som Halvorsen døde. Halvorsens datter Nina fikk datteren Annie ca. 1932, mens sønnen Stein ikke fikk noen barn før i 1975, da Stein Johan kom til verden.

men med de to første. Den fjerde dansen har gått tapt, og det virker som om Halvorsen selv har revet den ut av manuskriptheftet. De to siste er både spillbare og innspilt ($\rightarrow F\ 34$), men har ikke den samme umiddelbare appellen som de første tre. Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe har kritisert Griegs Symfoniske danser for å ha «en tendens til å tvære ut stoffet ved gjentakelser og lange sekvenser, uten at noen egentlig utvikling finner sted» (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1980:282). Samme innvending kunne vært brukt som karakteristikk Halvorsens Norske danser nr. 5 og 6.

Etter et års pause fra taktstokken fikk Halvorsen et stort dirigentoppdrag sommeren 1930. I forbindelse med 900-årsjubileet for slaget på Stiklestad ble det arrangert en musikkfest i Nidaros (som da var Trondheims offisielle navn i snaue to år). Halvorsen ble engasjert som dirigent for en konsert 2. august, da han dirigerte Svendsens Symfoni nr. 2 og sin egen Norsk rapsodi nr. 1. Etter første prøve med orkesteret skrev han 24. juli til søsteren Marie: «Den forløp utmärket. Orkestret tiljublet mig.» Til sønnen Rolf og hans kone Birgit meldte han likeens dagen etter: «Jeg er så frisk som aldrig før. Dirigeringen er for mig den aller beste medecin.» Annie skrev brevet sammen med ham, og hun la til:





Halvor er oppesen som ikke paa mange mange aar – han er *saa* hyggelig og i sit aller elskværdigste hjørne – det er rent morsomt. Igaar havde han sin 1ste 3 timers prøve – og jeg skal si han gik i ilden – og det henrev orkestret til de rene ovationer –. De var i en begeistring – det var den morsomste prøve orkestret havde oplevet – og De raabte og applauderte værre. – Og jeg maa si Halvor var i sit element, Han frydet sig – det var virkelig rent ut rørende – og syntes, han følte sig 10 aar yngre efterpaa. Orkestret er overraskende godt – 54 mand. –[Olav] Kielland og [Odd] Grüner-Hegge er meget hyggelige og placerer Halvor paa den plass som tilkommer ham i norsk musikliv... Halvor hilser en masse – han er simpelthen et nyt menneske.

Det går tydelig fram av hans egen og ikke minst Annies kommentar at det var en skikkelig vitamininnsprøyting for den gamle kapellmesteren å få stå foran et orkester igjen.


Den 30. september fulgte et stort dirigentoppdrag også i Oslo. På Johan Svendsens 90-årsdag ble det gitt en stor konsert i Nationaltheatret der det Filharmoniske selskap var utvidet til 75 musikere. En rekke av Svendsens verk ble framført. Det var en festlig ramme med «enestående tilslutning, ... med Kongen og Kronprinsparet i spissen», skrev David Monrad Johansen i *Aftenposten*. Han berømmet Halvorsen for «å ha lagt særlig vekt på den solide gjennomarbeidelse av stoffet, den rene, klare opbygning», men antyder videre at den gamle kapellmesteren kanskje ikke lenger maktet å få alt ut av orkesteret:

Derimot var der over selve farvelegningen en reserverthet som man ikke tidligere har merket hos dirigenten. Uten skade kunde så vel de dynamiske som de koloristiske kontrastvirkninger været utnyttet bedre (*Afp* 1/10 1930).

Konflikten mellom musikerne og Nationaltheatret var nå over, og den «nye» teatersjefen, Halfdan Christensen, hyret inn Halvorsen og musikere også til et par teateroppdrag i sesongen 1930–31. Det ene var Shakespeares *En sommernattsdrøm*, som det fortsatt var utenkelig å sette opp uten Mendelssohns musikk. «Dette var min siste opptreden på Nationalteatret hvor jeg i 30 år har virket og havt det friere og bedre end nogen anden norsk musiker», noterte Halvorsen i sine erindringsnotater (H:578).

Halvorsens andre oppdrag ved Nationaltheatret denne sesongen var den før nevnte musikken til «eventyrkomedien» *Askeladden* (*Verk* 172, → s. 777), som hadde premiere andre juledag. Skuespilleren og hardingfeleutøveren Alfred Maurstad opptredte på 1920-tallet ofte i rollen som både skuepiller og spelemannen i *Fossegrimen*, og det var han og kollegaen Odd Frogg som skrev *Askeladden*, der Halvorsens sønn Stein hadde rollen som Per. Stykket ble ikke bare spilt på Nationaltheatret, men også ved den Nationale Scene i Bergen. Til et slikt suget tok Halvorsen ikke overraskende i bruk stilisert brudemarsj, springdans, halling og gangar, samt en «Langeleiklåt» i gangar-takt (→ ). Prinsessens to vuggeviser minner om en bådnlåter i norsk folkelig tradisjon. I den første av dem griper Halvorsen igjen tilbake til *fauxbourdon* som harmoniseringsprindipp – som bl.a. i etterspillet til «Auds sang» i *Fossegrimen* (→ s. 570) –, men her spilles de parallellførte sekstakkordene på celesta (→ ). En åpen kvint ligger som dobbelbordun i andre instrumenter. I satsen «Skogstemning» skaper Halvorsen nesten «mystisk» klangvirkning med fløyte over et neddempet strykerteppe – instrumentsjonsteknisk ikke helt ulikt «Julekvæld i Skogen» fra *Fossegrimen* (→ s. 570) – her med ekstensiv bruk «hornkvinter» i strykerne (→ ). Til å begynne med spiller fløytisten brokker av naturtoneinspirerte skalaer nesten som om det skulle ha vært spilt på seljefløyte (→ s. 742). På en tilsvarende måte som i siste sats av *Norske Eventyrbilleder* (→ s. 781) kommer elementer fra mer «orientalskklingende» skalabrokker inn etter hvert, en type «eksotisme» vi også finner eksempler på i innledningssatsen, «Per, Pål og Espen Askeladd» (→ ).

En slik kort oppramsing av virkemidler er selvfølgelig ikke fyllestgjørende for musikken til *Askeladden*, men – ut fra hva vi tidligere har sett i analyser av Halvorsens musikk – mer enn nok til å konstatere at han ikke bringer noe som helst «nytt» i verket. Isolert sett hører verket likevel til hans aller beste og mest inspirerte komposisjoner. Å skrive teatermusikk var fortsatt en type arbeid han fikk forholdsvis lett fra seg, og folkeeventyrene klarte å vekke hans fantasi nok en gang.

Samme høst gav Halvorsen også ut fem mannskorsanger (*Verk* 171, → ). To av dem, «Skogen» og «Thord Foleson» var omarrangerte sanger fra 1895

(*Verk* 21, → s. 336). Den siste sangen, «O Sørland du min moderjord» til tekst av Vilhelm Krag, ble opprinnelig skrevet for sang og piano til Sørlandslagets Festkveld for Vilhelm Krag i Oslo 28. oktober 1930 (*Afp* 21/10, → kronologi).

Resten av sesongen levde Halvorsen igjen temmelig tilbaketrukket og med god tid og anledning til å fundere over verdens mange viderverdigheter. Til datteren Aase skrev han således 10. februar 1931:

Jagu er det en orntlig karusell! Jeg syns virkelig at tiden kunde stå lidt stille «aven å te», puste lidt i bakken, f.ex. når vi hadde det som hyggeligst. Nei videre, alltid videre! Nu er arkitektene allerede lei av den funksjonalistiske byggestil, den musik som var moderne for 8 dage siden er gammeldags idag. Jeg vil ikke engang snakke om alle de stilarter og omvæltninger i malerkunsten vi oplever. Si mig Aase, hvordan synes Du vi skal forholde os under sånne omstendigheter? For min del synes jeg vi bør samle os til en række plasserturer på sørlandet, med fiskesnører i båden og badevisitter til holmane, la' sola skinne på os og hengi os til naturen. Den forandrer sig ikke, den er absolut trofast. Ja, d.v.s. her i Norge. På Ny Zealand og Java er heller ikke naturen at stole på. Den er smittet av tidens rastløse trang til forandring.

Ja, Du forstår, at dette er en gammel manns betragtninger. Jeg er sta, vil hværken op i flyvemaskine eller ned i undergrundsbane.

Den påfølgende sommeren, under et besøk på datteren Aases feriested på Rakke ved Stavern, ble Halvorsen «pludselig i går formiddag alvorlig syk,» stod det å lese i en av avisene 13. august 1931 (NMS-utkl. 13/8 1931, Arbos samling). Det viste seg at han var rammet av en hjerneblødning. Han ble satt sterkt tilbake fysisk, og nedsatt førighet i høyre arm satte en definitiv stopper for all dirigentvirksomhet, men han levde i over fire år til. Med et mulig unntak for melodien til sangen «Brønnøysund» (*Verk* 173), der dateringen er noe usikker, fikk han ikke fullført noen nye komposisjoner. Alt tyder på at han veldig gjerne ville ha fortsatt å komponere om det hadde vært mulig.

Til 70-årsdagen i 1934 brakte avisene lange og inngående omtaler av Halvorsen og hans musikk, noen også intervjuer. I ett av disse, i radiobladet *Hallo-Hallo*, uttalte han at han «for tiden arbeider på en ny symfoni» (*H-H* nr. 11, 11/3 1934). Det ble med drømmen, for kreftene hadde tatt slutt. På selve dagen, 15. mars 1934, gjorde det Filharmoniske selskap ære på kapellmesteren med en stor festkonsert i Universitetets aula, og konserten ble også overført i radio (*loc. cit.*). På programmet stod kun musikk av Halvorsen, som selv var delaktig i å sette det opp. Vi kan derfor anta at dette var noe av det han *selv* anså som representativt for seg selv som komponist: Orkestersuiten fra *Fossegrimen* (med Alfred Maurstad på hardingfele), «Rabnabrudlaup uti Kråkjaland», Norsk rapsodi nr. 1, Passacaglia over et tema av Händel (spilt av Ernst Glaser og Hugo Kramm) og til slutt Symfoni nr. 2. Dirigent var Olav Kielland, og Halvorsen var til stede som hedersgjest i salen. Som Ulrik Mørk skrev ved hans bortgang: «Kapellmester Halvorsens

helbred hadde vaklet i de senere år, men man så ham dog nu og da i konsertsalen, som tilhører» (*Nat* 6/12 1935).

Ellers bestod Halvorsens tilværelse for det meste i å være Annies pleiepasient hjemme i sitt eget hus. Hans siste bevarte brev er datert 25. januar 1935, skrevet til søsteren Marie et par uker før hun fylte 81:*

Jeg vil forsøke at skrive et par ord til Dig – for at fortelle dig, at det staar til liv, selv om jeg ikke skriver, for det har jeg meget vanskelig for – da haanden og aanden er medtatt av den aarelange sykdom: Men en får ikke klage – smerter har jeg ikke – god søvn og god appetit – og ellers saa godt som man kan ha det – når man ikke er frisk.

Halvorsen levde til 4. desember dette året. Den siste tida var han innlagt på sykehus (SGH til ØD). På partituret til sine *Norske Eventyrbilleder* skrev han inn et Schiller-sitat kort før sin død: «Der Tod kann kein Übel sein, da es etwas Allgemeines ist» (*H*: 601).

På Halvorsens dødsdag fikk Annie Halvorsen følgende telegram:

Fik i dette Øieblikk Rolfs og Aases telegram. Hvor det er underlig med disse Ting, som vi venter og *må* vente, men dog næsten ikke kan fatte, naar det bliver alvor. Ja, ja, min lille Annie, Du har trofast vaaget over ham nu i den lange, triste Tid, og det er godt for Dig at tenke tilbage paa. Nu gaar han ud af Mørket og ind til lyset, det deilige Menneske og den store herlige Kunstner han var. Hvor vi elskede ham Alle-sammen, men det var ligesom vi ikke turde rigtig vise det, han var saa rank, stod saa høit, vi blev saa smaa ved siden af ham.

Disse fine linjene var skrevet av Annies gamle tante, Nina Grieg, som nettopp hadde feiret sin 90-årsdag i København (Haavet: 353 f.). «Om den kjære Halvor skulde vi jo have talt,» skrev hun i et brev til Hakon Børresen neste dag, og la til: «Hvem skal vi sette op på hans Plads?»

Bare fem dager etter Halvorsen døde Nina Grieg selv.

* Av Halvorsen-søsknene var Marie, den eldste, også den som levde lengst. Hun døde i 1938. Broren Rolf var død allerede i 1926.

Kilder

Kilder

Kilde-oversikten er delt i tre deler. Først kommer litteratur, som omfatter utgitte og ikke utgitte bøker, artikler, trykksaker og internettpublikasjoner. Derneft følger en oversikt over benyttet brevmateriale og annen korrespondanse. Til slutt følger en oversikt over andre typer arkivmateriale.

Kritikker og andre artikler fra aviser og tidsskrifter som går fram av lista over forkortinger (→ s. 17–25), er ikke tatt med her. Jeg har heller ikke funnet det nødvendig å lage noen egen oversikt over musikkmanuskripter og andre musikalier, da disse er spesifisert under verkoversikten i bind 3.

Litteratur

- Aarseth, Asbjørn: *Den Nationale Scene 1901–31*, Oslo 1969
- Aarstad, Øystein et al (red.): *Mannskorsang gjennom generasjoner : Kristiansands haandverker sangforening : 160 år, 1847–2007*, Kristiansand 2007
- Abraham, Gerald: «The Foundation-Stone of Russian Music» i *Music & Letters* vol. 18 nr. 1, januar 1937, s. 50-62
- Aksdal, Bjørn → Bakka 1992
- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.): *Fanittullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Oslo 1993
- Alver, Brynjulf → Bjørndal
- Andersen, Georg (red.): *Handelsstandens Sangforening gjennom 100 år, Kristiansand 1856–1956, 30. mai*, Kristiansand 1956
- Andersen, Rune: *Edvard Grieg. Et kjempende menneske*, Oslo 1993
- Andersson, Greger (hovedred.): *Musik i Norden*, Foreningen Nordens årsbok 1998, Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr. 85, Stockholm 1997
- Andreasen, Mogen Wenzel: *Grieg og Danmark*, København 1993
- Anker, Øyvind (utg.): «Knut Dale — Edv. Grieg — Johan Halvorsen. En brevvexling» i *NMG 1943–1946* (red. O.M. Sandvik), Oslo 1947, s. 71–90 (også gjengitt i *Buen*: 71–91)
- Asheim, Håkon: «Einar Övergaards slåtteoppskrifter etter Ulrik i Jensestogun. En svensk notesamling som kilde til et spelemannsrepertoar i Valdres i 1890-åra», semesteroppgave ved IMT høsten 1991
- «B Natural»: «The Aberdeen Philharmonic Society : its History» i programheftet til Aberdeen Philharmonic Society, Grand Bazaar (Under Royal Patronage) in the Music Hall Buildings, Aberdeen, on Friday and Saturday, 24th and 25th February, 1899
- Bakka, Egil – Aksdal, Bjørn – Flem, Erling: *Variasjon, dialog og alder i springar og pols. Rapport frå metodutviklande forprosjekt til Tradisjonstrukturar og historisk lagdeling i den eldre norske pardasen*, forskningsprosjekt under NAVF, Trondheim 1992
- Bakka, Egil – Seland, Brit – Vårdal, Dag: *Dansetradisjonar frå Vest-Agder* med slåttetranskripsjoner og kommentarer til musikken av Ånon Egeland, Vest-Agder ungdomslag og Rådet for folkemusikk og folkedans 1990
- Bakke, Reidar: *Grieg og Sibelius – relasjonar mellom tonekunstnerne*, Trondheim 2006
- Benestad, Finn (red.): *Edvard Grieg: Brev i utvalg 1862–1907*, 2 bind, Oslo 1998
- Benestad, Finn og Brock, Hella (red.): *Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C.F.*

- Peters, Frankfurt/M, Leipzig, London og New York 1997
- Benestad, Finn og Kortsen, Bjarne (red.): *Edvard Grieg. Brev til Frants Beyer 1872–1907*, Oslo 1993
- Benestad, Finn og Schjelderup-Ebbe, Dag: *Edvard Grieg. Chamber Music*, Oslo og Oxford 1993
- Benestad, Finn og Schjelderup-Ebbe, Dag: *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*, Oslo 1980
- Benestad, Finn og Schjelderup-Ebbe, Dag: *Johan Svendsen. Mennesket og kunstneren*, Oslo 1990
- Benestad, Finn og Stavland, Hanna de Vries (red.): *Edvard Grieg und Julius Röntgen. Briefwechsel 1883–1907*, Amsterdam 1997
- Benestad, Finn: «Claude Debussy i norsk musikkliv frem til 1925. Et dokumentarisk arbeidsmateriale» i *Studia Musicologica Norvegica* 2, Oslo – Bergen – Tromsø 1976, s. 15–35
- Benestad, Finn: *Johannes Haarklou. Mannen og verket*, Oslo – Bergen 1961
- Benestad, Finn: *Waldemar Thrane. En pionér i norsk musikkliv*, Oslo – Bergen 1961
- Berckenhoff, Mathieu: «Operatiden på Nationaltheatret. Fjorten hundre lyriske aftener på tyve år», artikkelserie (3 artikler) i *Afp* 6/8, 10/8 og 12/8 1953
- Berckenhoff, Mathieu: *Boken om Filharmonien. Symfoniorkestrets opprinnelse og utvikling i Oslo*, Oslo 1929
- Berg, Adolph → Mosby
- Berg, Knut og Hoffstad, Arne: *Sandefjords historie – sett gjennom Sandefjords Blads spalter 1861–1983*, bd. 1 1861–1940, Sandefjord 1983
- Berg, Marius: «Ideer om transcendens og forløsning i Gerhard Schjelderups verker», masteroppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo våren 2014
- Berge, Rikard: *Myllarguten* (1. oppl. 1908) og *Gibøen* (1. oppl. 1932), utg. av Olav Fjalestad, Oslo 1972
- Bergh, Frederikke: *Østenfor sol og vestenfor måne og Prinsesse Rosenrød og de syv vildænder*, red. og biografisk etterord av Anne og Petra Helgesen (= *Drama for barn – teatrets sjel*, bd. 1), Oslo 2015
- Bergh, Øivind: *Takt og tone*, Oslo 1977
- Binningsbø, Gunnar: «Frå hardingfele til klaver. Ein klangstudie i Halvorsen: Slaatter og Edvard Grieg: Slåtter opus 72», magistergradsavhandling i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo 1963 (ikke utgitt)
- Bjørndal, Arne og Alver, Brynjulf: *– og fela ho lét. Norske spelemannstradisjon* (2. utgåve), Bergen – Oslo – Stavanger – Tromsø 1985
- Bjørnson, Bjørn: *Det gamle teater. Kunsten og menneskene*, Oslo 1937
- Bjørnson, Bjørnstjerne: *Aulestadbreve til Bergliot Ibsen*, Kristiania og Kjøbenhavn 1911
- Bjørnson, Bjørnstjerne: *Kongen*, i *Samlede verker* bd. 3, Oslo 1960 (1. utg. 1877)
- Bjørnson, Bjørnstjerne: *Over Ærne. Første stykke*, utgitt av A. Ljøno, Oslo 1965 (1. utg. 1883)
- Blanc, Tarald: *Christiania Theaters Historie 1827–1877*, Christiania 1899
- Borge, Alf (utg.): *Spelemenn frå Hardanger og Voss*, Voss 1994
- Borgen, Johan: *Barndommens rike*, Oslo 1965
- Bornhofen, Matthias: «Die musikalische Charakterisierung der norwegischen Trolle. Eine Untersuchung an ausgewählten Werken von Edvard Grieg, Johan Halvorsen und Harald Sæverud», wissenschaftliche Arbeit im Rahmen der Künstlerischen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien, Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg im Breisgau 2004 (ikke utgitt)
- Bourdieu, Pierre: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, overatt til engelsk av Susan Emanuel, Stanford Univ. Press 1996 [publisert på fransk 1992]
- Brandt, Sverre: *Reisen til Julestjernen. Et eventyr for barn i fem bilder*, red. og biografisk etterord av Anne og Petra Helgesen (= *Drama for barn – teatrets sjel*, bd. 4), Oslo 2015

- Bratsberg, Bjørgvin: *Fra Borgervæpningen til våre dager. Korpsset – Parken – Byen gjennom 90 år*, utg. av Drammen Parkmusikkorps, Drammen 1967
- Bredal, Dag og Strøm-Olsen, Terje: *Edvard Grieg. "Musikken er en kamp plass"*, Oslo 1992
- Brock, Hella → Benestad
- Brock, Hella: *Edvard Grieg*, Leipzig 1990
- Brøgger, Kr. Fr.: *Trekk av kammermusikkens historie her hjemme*, Oslo 1943
- Buen, Knut: «Som gofa spola». *Tradisjonen rundt spelemannen Knut Dahle 1834–1921*, Tuddal 1983
- Bull, Jacob Breda: *Christian Frederik, Norges Konge*, Folkeskuespil i 5 Akter, København og Kristiania 1905
- Bull, Jacob Breda: *Tordenskjold*, Et Folkeskuespil i 3 Afdelinger, Kristiania 1901
- Cadenbach, Rainer: «Ein Weg, der 'eher zu einem Ziele führt als all die neuen Wege'. Max Regers letzte Cellosonate zwischen Konstruktion und Expression» in *Reger-Studien 3—Analysen und Quellenstudien*, red. Susanne Popp og Susanne Shighihara (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, vol. VI), Wiesbaden 1988, s. 85–104
- Cai, Camilla → Haugen
- Cappelens musikkleksikon* (red. Kari Michelsen), Oslo 1978–80
- Carley, Lionel: *Delius. A Life in Letters I, 1862–1908*, London 1983
- Carley, Lionel: *Delius. A Life in Letters II, 1909–1934*, London 1988
- Carley, Lionel: *Grieg and Delius. A Chronicle of their Friendship in Letters*, London & New York 1993
- Christensen, Karen Austad: «Opera Comique. Forutsetninger for operavirksomheten 1918–21», hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo høsten 2006 (tilgjengelig på internett)
- Dahlhaus, Carl: «Cantabile und thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten» i *Archiv für Musikwissenschaft*, 37. årg., hefte 2, 1980, s. 81–90 [= *AM* 37/2]
- Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, bd. 6), Wiesbaden 1980 [= Dahlhaus 1980]
- Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977
- Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988
- Dahlström, Fabian: *Sibelius-Akademien 1882–1982* (= *Sibelius-Akademins publikationer 1*), Helsingfors 1982
- Dahm, Cecilie: *Agathe Backer Grøndahl. Komponisten og pianisten*, Oslo 1998
- Dalaker, Ingrid Loe: *Thomas Tellefsen i norsk og fransk musikkultur – en resepsjonshistorisk og verkanalytisk studie*, doktoravhandling ved NTNU, Trondheim 2005
- Dale, Johs. A.: *Hulda Garborg*, Oslo 1961
- Davidson, Rolf: «Den ny musik og de nordiske symfoniorkestre» i *Dansk Musik Tidsskrift* nr. 5 1998/99:154–159 (oversatt til dansk av Anders Beyer)
- Dedichen, Henrik A. Th.: *Fra Nationalteatret (første sæson). Indtryk og stamninger*, Kristiania 1900
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (red. Friedrich Blume), Kassel og Basel 1949–86
- Digerud, Jan G., Udgaard, Nils Morten og Vadseth, Knut (red.): *Harald Hals og Det engelske kvarter*, Oslo 2012
- Drachmann, Holger: *Gurre*, Et Drama, København 1898
- Drachmann, Holger: *Prinsessen og det halve Kongerige*, Et gammelt Æventyr i Vers og Rim, København og Kristiania 1911 (1. utg. 1878)
- Dybsand, Øyvinn: «En presentasjon av komponisten Max Reger, med utgangspunkt i en analyse av hans *Pianotrio i e-moll* op. 102», hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo våren 1990 (ikke utgitt)
- Dybsand, Øyvinn: «Regers Klaviertrio op. 102 – eine Komposition 'der Nase nach, ohne Inspiration, ohne wesentlichen Plan, ohne Pointen und erkennbare Ziele?'», i *Reger-*

- Studien 5. Beiträge zur Regenforschung*, red. Susanne Shighihara, Wiesbaden et al. 1993 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, vol. X), s. 189–219
- Dzapo, Kyle J.: *Joachim Andersen. A Bio-Bibliography*, Westport (Connecticut) og London 1999
- Egeland, Ånon → Bakka 1990
- Ehrström, Otto → Flodin
- Eikenes, Eivind A.C. → Huys
- Ekman, Karl (d.y.): *Jean Sibelius. En konstnärs liv och personlighet*, Helsingfors 1935
- Eldegard, Sigurd: *Fossegrimen. Trollspél i fire vendingar*, Kristiania 1903
- Elsta, Fanny: *Boken om Ellen Gulbranson*, Oslo 1950
- Engebretsen, Sylvi Furu – Pettersen, Mona – Rogstad, Daphne – Vigdal, Roar: «Sandefjord Kurbad, Svovl- og Søbad i Norge», FOU-arbeid ved Eik lærerhøgskole 1983 (ikke utgitt)
- Engeset, Bjarne: «Edvard Grieg sin orkesterstil – eit dirigentperspektiv», førebels versjon (for UiO), manuskript 2010.
- Erboe-familiens slektsside på <http://www.grenlandslekt.no/phorum-5.1.23//read.php?1,9483,9498#msg-9498> [lastet 19. juli 2015]
- Eriksen, Asbjørn Øfsthus: «Johan Svendsens harmonikk» i *Studia Musicologica Norvegica* 25, Oslo – Stockholm – København – Oxford – Boston 1999, s. 257–272
- Eriksen, Asbjørn Øfsthus: *Sergej Rachmaninovs tre symfonier. En studie i struktur, plot og intertekstualitet*, doktoravhandling, Universitetet i Oslo 2008
- Eriksen, Asbjørn Øfsthus: «Fra Johan Svendsens norske til Hugo Alfvéns svenske rapsodier: gjennomgripende påvirkning eller sporadiske likhetstrekk?» i *Hugo Alfvén – liv och verk i ny belysning* (red. Gunnar Ternhag og Joakim Tilman), [Möklinta] 2012, s. 65–89
- Eriksen, Jan: «Johan Halvorsen og hans symfonier nr. 1 og 2 — en analyse av verkene», hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo våren 1970 (ikke utgitt)
- Eriksen, Jan: «To norske romantikere» i *Programbladet* høsten 1983
- Eriksen, Jan: Tekst [uten tittel] til omslaget på Norsk kulturråds LP *Johan Halvorsen: Suite Ancienne / Norske rapsodier nr. 1 og 2* (NKF 30 030), Oslo 1979
- Evripides: *Medea*, oversatt til norsk av Peter Østbye i Gyldendals antologi *Greske dramaer*, Oslo 1975, s. 185–229 (første gang oppført 431 f. Kr)
- Falkenberg, Carl Fredrik: «Paolo Sperati (1821–1884)», hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo våren 1984 (ikke utgitt)
- Fasting, Kåre: *Musikkselskabet «Harmonien» gjennom to hundre år*, Bergen 1965
- Findeisen, Peer: *Instrumentale Folklorestilisering bei Edvard Grieg und bei Béla Bartók. Vergleichende Studie zur Typik der Volksmusikbearbeitung im 19. versus 20. Jahrhundert*, opprinnelig doktoravhandling ved Heidelberg Universität 1997, utgitt i *Beiträge zur europäischen Musikgeschichte*, bd. 2, Frankfurt/M – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1998
- Flem, Erling → Bakka 1992
- Flodin, Karl og Ehrström, Otto: *Richard Faltin och hans samtid*, Helsingfors 1934
- Flodin, Karl: *Martin Wegelius. Levnadsteckning (= Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland CLXI)*, Helsingfors 1922
- Floros, Constantin: *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1977
- Forner, Johannes (utg.): *150 Jahre Musik-Hochschule 1843–1993*, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Leipzig 1993
- Fröding, Gustaf: *Brev I 1877–1891 (= Samlade skrifter bd. 15)*, utg. av Ruben G:son Berg, Stockholm 1923
- Garborg, Arne: *Haugtussa*, Kristiania 1895
- Garborg, Hulda: *Dagbok 1903–1914* (utg. Karen Grude Koht og Rolv Thesen), Oslo 1962

- Gaukstad, Øystein: «Edvard Grieg og Adolf Brodsky» i *Norsk Musikk Tidsskrift*, 4. årg. (1967), nr. 1 og 2, hhv. s. 1–12 og 41–50
- Græsvold, Hans Magne og Mathiesen, Terje (utg.): «Sigurd Lie: Brev» i Torbjørn Aasen (red.): *Lærdom i lyd. Musikkonservatoriet i Kristiansand 40 år*, Kristiansand 2005, s. 137–186
- Greni, Liv: *Rikard Nordraak. 1842–1942*, Oslo 1942
- Grieg, Edvard: *Artikler og taler* (utg. Øystein Gaukstad), Oslo 1957
- Grieg, Edvard: *Dagbøker 1865, 1866, 1905, 1906 og 1907* (utgitt av Bergen offentlige Bibliotek, redigert og kommentert av Finn Benestad), Bergen 1993
- Grinde, Nils: *Norsk musikkhistorie. Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år*, 3. reviderte utgave, Oslo – Bergen – Tromsø 1981
- Guldbrandsen, Erling E.: «Kjærlighet og død – Schjelderups opera *Vaarnat* og den senromantiske kultur» i *Studia Musicologica Norvegica* 27, Oslo 2001, s. 5–52
- Guldbrandsen, Erling E.: «Tankens talsmann – Et estetisk-biografisk blikk på Hjalmar Borgstrøm» i *Studia Musicologica Norvegica* 25, Oslo – Stockholm – København – Oxford – Boston 1999, s. 312–329
- Gundersen, Egil A.: *Ole Olsen. Mennesket, musikeren, majoren*, Skien 1997
- Gutsche-Miller, Sarah: «The Reception of Carl Nielsen as a Danish National Composer», M.A.-thesis ved McGill University, Montreal 2003
- Haavet, Inger Elisabeth: *Nina Grieg. Kunstner og kunstnerhustru*, Oslo 1998
- Halvorsen, Johan: «Familiebrev 1879–1935», renskrevet av Rolf Grieg Halvorsen 1939 (ikke utgitt)
- Halvorsen, Johan: «Hvad jeg husker fra mit liv (til mine barn)», supplert med etterlatte papirer (avisutklipp, artikler og brev), redigert og renskrevet på oppdrag av Rolf Grieg Halvorsen 1936 (ikke utgitt)
- Halvorsen, Stein Grieg: «Johan Halvorsen», maskinskrevet manuskript (inngår også i NRKs lydbånd 81905–81906, des. 1985)
- Hambro, Camilla: *Det ulmer under overflaten. Agathe Backer Grøndahl (1847–1907), genus, sjanger og norskhet*, avhandling för filosofie doktorsexamen i musikkvitenskap (= *Skrifter från musikkvitenskap* nr. 91), Göteborgs universitet 2008
- Hamsun, Knut: *Dronning Tamara*, i *Samlede verker* bd. 15, Oslo 1976 (1. utg. 1903)
- Hannaas, Torleiv: *Vestmannalaget i femti aar, 1868–1918, Bergen 1918* (nytrykk som første del av Hannaas, Clausen og Jerdal: *Vestmannalaget i 110 år*, Bergen 1978)
- Hanson, Sten (red.): *Nordiska Musikfester / Nordic Music Days 100 Years*, Stockholm 1988
- Hauch, Gunnar (utg.): *Breve fra Grieg*, København – Kristiania – London – Berlin 1922
- Haugen, Einar og Cai, Camilla: *Ole Bull. Romantisk musiker og kosmopolitisk nordmann*, Oslo 1992
- Havåg, Eldar: «For det er Kunst vi vil have». *Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivnings-tradisjon og folkemusikkforskning* (= *KULTs skriftserie* nr. 85), Norges forskingsråd, Oslo 1997
- Hegdal, Erlend: *Charleston i Grukedalen. Afrikansk-amerikanske artister i Norge før 1940*, avhandling for for ph.d.-graden i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo 2015
- Heiberg, Gunnar: *Norske teater*, Kristiania 1920
- Helgesen, Anne og Petra → F. Bergh, Brandt og Ring
- Herresthal, Anne og Harald: «Hannah Løvenskiold (f. Parr) 1860–1930. En glemt komponist fra Drøbak» i *Follominne*, Follo Historie- og Museumslag, Årbok 1996 (red. Aase Weydahl Ottesen), s. 40–59
- Herresthal, Harald og Reznicek, Ladislav: *Rhapsodie norvégienne. Norsk musikk i Frankrike på Edvard Griegs tid*, Oslo 1994
- Herresthal, Harald: «Edvard Grieg og Kristiania» i *Det var dog en herlig tid, trods alt... Edvard Grieg og Kristiania*, NMS publikasjon nr. 18, Oslo 1993, s. 7–57

- Herresthal, Harald: *Edvard Grieg med venner og uvenner. Tegnet og karikert*, Bergen 1997
- Herresthal, Harald: *Med Spark i Gulvet og Qwinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*, Oslo 1993
- Herresthal, Harald: *Ole Bull. En kunstner og hans tid*, 4 bind, Oslo 2006–10
- Hilleström, Gustaf: *Kungl. Musikaliska Akademien. Matrikel 1771–1971*, Stockholm 1971
- «Historiske Drammen», brosjyre fra Tom og Tom [lastet 19. juli 2015], http://www.tomogtom.no/common/docs/1408/drammen_200_aar_historiske.pdf
- Hoffstad, Arne → Berg, Knut
- Høgberg, Frank: *Til glede for byen. Konsertvirksomheten i Kristiansand 1780–1900*, Kristiansand 2012
- Huldt-Nyström, Hampus: *Fra munkekor til symfoniorkester. Musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*, Oslo 1969
- Hurum, Hans Jørgen: «Han bygget fra grunnen. Johan Halvorsen – Drammensgutten – glimt av en rank personlighet ved 100-års minnet imorgen» i *Afp* 14/3 1964
- Hurum, Hans Jørgen: *I Edvard Griegs verden*, Oslo 1961 (2. oppl.)
- Hurum, Hans Jørgen: *Vennskap. Edvard Grieg og Frants Beyer i lys av glemte brev*, Oslo 1989
- Hurum, Maud: *Maud Hurums Operahistorie 1749–2000*, Oslo 2008
- Huys, Bernard og Eikenes, Eivind A.C.: *Artur de Greef – en venn av Edvard Grieg*, Stavanger 1994
- Ibsen, Henrik: *Peer Gynt*, Oslo (Gyldendal) 1994
- Ibsen, Lillebil: *Det begynte med dansen*, Oslo 1961
- Ingebretsen, Herman Smitt: *En dikter og en herre. Vilhelm Krag's liv og diktning*, Oslo 1942
- Jæger, Henrik: «Møllergaden no.1» i *Mixed pickles, Feuilletoner og Skitser*, Kristiania 1889, s. 121–132
- Jangaard, Monica (red.): *Edvard Grieg i kulturbyen*, Trolldhaugens skriftserie 2000, Bergen 2000
- Jessen, Emil: *Harmoniens dirigenter i 150 år*, Bergen 1919
- Johansen, David Monrad: *Edvard Grieg*, Oslo 1934
- Johansen, Rune: *Teatermaleren Jens Wang. Dekorasjonskunst og scenekunst 1890–1926*, Oslo 1984
- Jonsson, Leif → Tegen
- Jordan, Sverre: *Fra et langt kunstnerliv*, Bergen 1973
- Karevold, Idar: *Kontinentale impulser i en norsk musikers lekt før 1850. En studie i brever, musikalier og skrifter etter slekten Lindeman*, avhandling för filosofie doktorsexamen i musikkvetenskap (= *Skrifter från musikvetenskap* nr. 44), Göteborgs universitet 1996
- Karlsen, Asbjørn: Internettside om Dvergsoya [lastet 19. juli 2015] <http://www.asbjorn.info/slekta/Asbjorn/Tveit/Dvergsoya/Dvergsoya.htm>
- Keith, Alexander: *A Thousand Years of Aberdeen*, Aberdeen 1972, 2. oppl. 1980
- Kielland, Else Christie: *Harriet Backer 1845–1932*, Oslo 1958
- Kindem, Ingeborg Eckhoff: *Den norske operas historie*, Oslo 1941
- Kippenbroeck, Johanne Grieg: *Nina Grieg, skisse av en kunstner*, Bergen 1995
- Kortsen, Bjarne → Benestad
- Krebs, Harald: “Some extensions of the concepts of metrical consonance and dissonance” i *Journal of Music Theory* 31 (1987) nr. 1, s. 99–120
- Krefting, Ruth: *Skuespillerinnen Aase Bye*, Oslo 1963
- Kronlund, Dag: «Musiken låten ljuda, mina vänner!» *Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt*, Stockholm 1989
- Kross, Siegfried: «Das 'Zweite Zeitalter er Symphonie' – Ideologi und Realität» i d.s. (red.): *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn

- 1989, Kongreßbericht, Tutzing 1990, s. 11–36
- Krummacher, Friedhelm: «Streichquartett als 'Ehrensache'. Linie und Klang in Griegs Quartett op. 27» i *Studia Musicologica Norvegica* 25, Oslo – Stockholm – København – Oxford – Boston 1999, s. 90–107
- Kvalbein, Astrid: *Musikalsk modernisering . Pauline Hall (1890–1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar*. Avhandling for graden Ph. D., Noregs musikkhøgskole, Oslo 2013
- La Grange, Henry-Louis de: *Mahler*, vol. 1, New York 1973
- Lærum, Ole Didrik: *Spelemannen Sjur Helgeland*, Oslo 1991
- Larsen, Teresa Waskowska og Maegaard, Jan: *Indføring i romantisk harmonik. 1: Tekstdel*, København 1981
- Lie, Geir: «Moderne apostler og deres forankring i kanadisk 'Latter Rain' bevegelse» i *Humanist* nr. 2, 2002
- Lund, Signe: *Sol gjennom skyer. Livserindringer I*, Oslo 1944
- Lyche, Lise: *Norges Teaterhistorie*, Asker 1991
- Lysdahl, Anne Jorunn Kydland: *Sangen bar lysning. Studentersang i Norge på 1800-tallet*, Oslo 1995
- Mackenzie, Hugh: *The third statistical account of Scotland: The City of Aberdeen*, Edinburgh og London 1953
- Maegaard, Jan → Larsen
- Marx, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, bind 2 og 3, Leipzig 1842–45
- Mattner, Lothar: *Substanz und Akzidenz — Analytische Studien an Streichquartettsätzen Max Regers (=Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts bd. 4)*, Wiesbaden 1985
- Mitchell, Donald (red.): *Gustav Mahler: the world listens*, del I: «The first Mahler Festival, 1920», Amsterdam 1995
- Moe, Olav: «Livsverket mitt» i *Tidsskrift for Valdres Historielag* 1968 (s. 51–63), 1969 (s. 7–70) og 1970 (s. 131–162)
- Morales, Olallo og Norlind, Tobias: *Kungl. Musikaliska Akademien 1771–1921*, Stockholm 1921
- Mosby, Olav: *Musikelskabet Harmonien 1765–1945* (2 bind, hvorav bd. 1 er skrevet sammen med Adolph Berg), Bergen 1945–49
- Muus, Rudolf: *Gamle Kristiania-minder*, Kristiania 1923
- Muus, Rudolf: *Kristiania forstadsscener og deres skuespillere. Minder fra 70–90 aarene*, Kristiania 1924
- Mydske, Maj-Liss Grynning → Simonsen
- Myhren, Magne: «Dale – Halvorsen – Grieg» i *Spelemannsbladet*, 52. årg. (1993), nr. 4, s. 12
- Næss, Trine: *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden. Forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater*, Oslo 1994
- Nielsen, Poul: *Den musikalske formanalyse fra A.B. Marx' «Kompositionslehre» til vore dages strukturanalyse*, København 1971 [uforandret opptrykk av «Prisopgave» fra 1964]
- Nordahl-Olsen, Joh. → Wiers-Jenssen
- Norheim, Øyvind: «Die norwegischen Leipziger Konservatoristen im 19. Jahrhundert und ihre Bedeutung im norwegischen Musikleben» i *Edvard Grieg und die nordische Musik des 19. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Leipzig*, Oslo 1992, s. 130–135 med vedlegg s. 115–118 [I]
- Norheim, Øyvind: «Grieg som barnesangkomponist: Barnlige Sange opus 61» i *Studia Musicologica Norvegica* 25, Oslo – Stockholm – København – Oxford – Boston 1999, s. 24–33
- Norlind, Tobias → Morales
- Normann, Axel Otto: *Johanne Dybwad*, Oslo 1937
- Nyhus, Sven → Aksdal
- Nyhus, Sven: *Griegslåttene, Ny utgave for hardingfele nedtegnet etter Johannes Dable*, Oslo 1993
- Oechsle, Siegfried: «Niels W. Gade und die 'tote Zeit' der Symphonie» i *Dansk årbog for musikforskning XIV, 1983*, København 1984, s. 81–96

- Opsahl, Tua Standahl → Standahl
- Opstad, Gunvald: *Fandango! En biografi om Vilhelm Krag*, Bergen 2002
- Pedersen, Tord (red.): *Drammen 1811–1911*, jubileumsbok ved Drammen kommunes 100-årsjubileum, Drammen 1911
- Petersen, Johan: a) «*Harmonien*» 1765–1900, Bergen 1901, med b) «*Tillæg*» (fortegnelse over Harmoniens konsertprogram)
- Qvamme, Børre: *Elisa Wiborg. Norsk sanger i europeisk opera* (=NMS, Publ. nr. 17), Oslo 1990
- Qvamme, Børre: *Halfdan Kjerulf og hans tid*. Solum Forlag, Oslo 1998
- Qvamme, Børre: *Musikkliv i Christiania fra Arilds tid til Arild Sandvold*, Oslo 2000
- Ramsten, Märta: *Einar Övergaards folkmusiksamling*, Uppsala 1982
- Ranke, Leopold (von): «Vorrede» til *Geschichte der romanischen und germanischen Völker*, 1824, sitert etter DGDBs internettutgave: germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/13_SE_Ranke.pdf
- Rein, Aslaug: *Kirsten Flagstad*, Oslo 1967
- Reitan, Lorentz og Storås, Reidar (redaktører): *Spill orkester, spill! Bergen Filharmoniske Orkester Musikselskabet 'Harmonien' 225 år*, Bergen 1990
- Reitan, Lorentz: *Harald Sæverud : (1897–1992). Mannen, musikken og mytene* (billedredaksjon: Inger Bentzon), Oslo 1997
- Reznicek, Ladislav → Herresthal
- Ring, Barbra: *Kongens hjerte, Liselil og Perle og Prinsessen og spillemannen*, red. og biografisk etterord av Anne og Petra Helgesen (=Drama for barn – teatrets sjel, bd. 2), Oslo 2015
- Ring, Barbra: *Minder og smaa bekjendelser*, Oslo 1929
- Ringbom, Nils-Eric: *Helsingfors orkesterforetag 1882–1932*, Helsingfors 1932
- Ringdal, Nils Johan: *Nationaltheatrets historie 1899–1999*, Oslo 2000
- Rønneberg, Anton: *Nationaltheatret gjennom femti år*, Oslo 1949
- Röntgen, Julius: *Edvard Grieg* → Stavland 1994
- Rowe, Hans Henrik: *Drammens Teater 100 år*, Drammen 1970
- Rugstad, Gunnar: *Christian Sinding 1856–1941. En biografisk og stilistisk studie*, Oslo 1979
- Said, Edward Wadie: *Orientalism*, New York 1978
- Sandvig, Anders: *I praksis og på samlerferd*, Oslo 1943
- Sandvik, Ole Mørk og Schjelderup, Gerhard (red.): *Norges Musikhistorie*, bd. 2, Kristiania 1921
- Sandvik, Ole Mørk: «Den norske musikfest i Kristiania 1–7 juni 1914, Landssangerfesten 27–30 juni 1914» i *Nordmandsforbundet* okt.–nov. 1914:649–657 og 727–732
- Sandvik, Ole Mørk: *Agathe og O.A. Grøndahl 1847–1947. Et minneskrift*, Oslo 1948
- Sandvik, Ole Mørk: *Ludvig M. Lindeman og folkemelodien. En kildestudie*, Oslo 1950
- Sandvik, Ole Mørk: *Østerdalsmusikken*, Oslo 1943
- Schart, Carl: Forord til *VIII Norske Slaatter for Hardangerfele*, Bergen 1865
- Schindler, Anton: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840
- Schjelderup-Ebbe, Dag → Benestad
- Schjelderup-Ebbe, Dag: «'Rett fra kua' – Edvard Griegs 19 norske folkeviser, op. 66» i *Studia Musicologica Norvegica* 25, Oslo – Stockholm – København – Oxford – Boston 1999, s. 9–11
- Schjelderup-Ebbe, Dag: «Béla Bartóks forhold til Edvard Grieg og Norge» i *Norsk musikketidsskrift* 1993, s. 4–8
- Schjelderup, Gerhard → Sandvik
- Schjelderup, Gerik: *Gerhard Schjelderup. En norsk operakomponists liv og virke*, Oslo 1976
- Schnedler-Petersen, Frederik: *Et Liv i Musik*, København 1946
- Schreiber, Ingeborg: *Programme der Konzerte Regers*, bind 2 av 3-bindsvetket *Max Reger in seinen Konzerten*, Bonn 1981

- Schulerud, Mentz: *Norske Kunstnerliv*, utgitt til Kunstnerforeningens 100 års jubileum, Oslo 1960
- Seland, Brit → Bakka 1990
- Sevåg, Reidar og Sæta, Olav: «Notasjon» i d.s. (red.): *Norsk folkemusikk. Serie II. Slåtter for vanlig fele. Bd. I, Oppland*, Oslo 1992, s. 27–34.
- Shakespeare, William: *Leken i Skogen (As you like it)*, på norske vers av Herman Wildenvey, Oslo 1942
- Simonsen, Lisbeth Tornberg og Mydske, Maj-Liss Grynning (red.): *Din hengivne Nina. Nina Griegs brev til Hanchen Alme 1864–1935*, Oslo 1995
- Skreien, Norvall: *Bergen kulturguide – fra A til Å*, Oslo 1999
- Sletbak, Nils (red.): *Det norske teatret femti år 1913–1963*, Oslo 1963
- Solum, Jørn Ivar: «Sætra 100 år – beretning», utg. Asker Røde kors hjelpekorps 1999
- Sæta, Olav → Sevåg
- Sørensen, Erling Heide: *Sørlandsdikteren og tonekunsten. Vilhelm Krag's diktning som inspirasjonskilde for norsk musikk*, Kristiansand 1960 (kapitlet om Halvorsens *Skjærgårdsviser* ble først publisert som artikkel i *Fv* 10/11 1956)
- Standahl, Tua: «Johan Halvorsen» i *Mbl* 15/3 1954
- Stavland, Hanna de Vries (utg. og komm.): «Musikkfesten i Bergen: Brevvekslingen mellom Edvard Grieg og Concertgebouw-orkesterets intendant Willem Hutschenruyter 10. januar–3. mai 1898» i *Studia Musicologica Norvegica* 25, Oslo – Stockholm – København – Oxford – Boston 1999, s. 34–44
- Stavland, Hanna de Vries (utg. og overs.): *Julius Röntgen og Edvard Grieg, Et musikalsk vennskap*, Bergen 1994 (gitt ut på nederlandsk av J. Röntgen 1930)
- Stavland, Hanna de Vries → Benestad
- Stavland, Hanna de Vries: *Musikkfesten i Bergen 26. juni–3. juli 1898*, Bergen 1998
- Steinbeck, Wolfram et al.: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen*, utg. Siegfried Mauser, bd. 3,1 og 3,2), Laaber 2002
- Stenseth, Bodil: *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890–1940*, Oslo 1993
- Stenseth, Bodil: *Sangerinnen. Cally Monrads liv og kunst*, Oslo 1990
- Stolpe, Steinar: «Johan Svendsens Norske Rapsodier opp. 17, 19, 21 og 22», hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo våren 1971 (ikke utgitt)
- Storaas, Reidar: *Mellom triumf og tragedie. Geirr Tveitt. Ein biografi*, Oslo 2008
- Storås, Reidar → Reitan
- Strindberg, August: *Dödsdansen*, utgitt som bd. 44 i *August Strindbergs Samlade Verke, Nationalupplaga*, med kommentarer av Hans Lindström, Stockholm 1988 (utgitt første gang 1901)
- Strøm-Olsen, Terje → Bredal
- Svanberg, Johannes: *Kungl. teatrarne under ett halft sekel. 1860–1910. Personalhistoriska anteckningar. Del 1*, Stockholm 1917
- Svendsen, Trond Olav: «Operavirksomheten i Kristiania 1899–1921 og bestrebelsene for å etablere en nasjonal operascene», hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo 2002 (ikke utgitt)
- Synnestvedt, Magnus: «Norvège», spesialnummer av *Figaro illustré*, Paris juni 1906, s. 121–140
- Szondi, Peter: «Det moderne dramaets teori», utdrag fra *Theorie des modernen Dramas* (1956), oversatt til norsk av Lars Sætre, i Kittang, Atle et al (utg.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991, s. 149–170
- Taruskin, Richard: «Introduction: The History of What?» i *Oxford History of Western Music*, bd. 1, Oxford Univ. Press 2005, sitert etter internettutgaven oxfordwesternmusic.com, som bygger på 2. utgave fra 2009
- Tawaststjerna, Erik: *Sibelius* (svensk utgave), 5 bind, Stockholm 1968–97
- Tegen, Martin (volumred.) og Jonsson, Leif (hovedred.): *Musiken i Sverige*, bd. 3: *Den nationella identiteten 1810–1920*, Stockholm 1992

- Thaulow, Heinrich A.: «Prospektus over Sandefjords Svovl- og Søbad i Norge» (trykt uten angivelse av sted og år)
- Tomlinson, Gary: «The Historian, The Performer, and Authentic Meaning in Music» i Nicholas Kenyon (red.): *Authenticity and Early Music. A Symposium*, Oxford og New York 1988, s. 115–136
- Torgalsbøen, Christine M.: «Johan Halvorsens Skjærgårdsviser til dikt av Vilhelm Krag. Hvordan kunne østlendingen og teaterkomponisten Halvorsen treffe den sørlandske tonen og bli landsdelens fremste visekomponist?», semesteroppgave i master-emnet Norsk musikkhistorie (MUS 4660), Universitetet i Oslo høsten 2006 (ikke utgitt)
- Torsteinson, Sigmund: *Med troll i tankene. Minner om meget og mangt*, Oslo 1985
- Treitler, Leo: «History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony» i *19th-Century Music* Vol. 3 (1979–80), nr. 3 (mars 1980), s. 193–210, også gjengitt i d.s.: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge (Mass.) og London 1989, s. 19–45
- Trümpi, Fritz: *Politiserte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien 2011
- Tveit, Sigvald: *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*, Oslo 1984
- Udgaard, Nils Morten → Digerud
- Vadseth, Knut → Digerud
- Vårdal, Dag → Bakka 1990
- Vis, Jurjen: «Fuglsang as a musical cross-roads: paradise and paradise lost. Röntgen, De Neergaard, Grieg and Fuglsang.» International Edvard Grieg Conference *Grieg and Denmark*, København 2011, publisert på internettetsida www.griegsociety.org/filer/1635.pdf
- Vis, Jurjen: *Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855–1932), komponist en musicus*, Zwolle 2007
- Vollestad, Per: *Christian Sinding*, Oslo 2005
- Vollestad, Per: *Jeg bærer min hatt som jeg vil. Christian Sinding – en komponist og hans sanger*, Avhandling for graden Ph.D., Norges musikkhøgskole (=NMHs skriftserie, 2002:5), Oslo 2002
- Vollsnes, Arvid (hovedred.) og Benestad, Finn – Grinde, Nils – Herresthal, Harald (bindred.): *Norges Musikkhistorie*, bd. 3: *1870–1910 Romantikk og gullalder*, Oslo 1999
- Vollsnes, Arvid (hovedred.) og Edwards, Owain – Karevold, Idar – Ledang, Ola Kai (bindred.): *Norges Musikkhistorie*, bd. 1: *Tiden før 1814 Lurklang og kirkesang*, Oslo 2001
- Vollsnes, Arvid (hovedred.) og Holen, Arne – Kleiberg, Ståle (medred.): *Norges Musikkhistorie*, bd. 4: *1914–1950 Inn i mediealderen*, Oslo 2000
- Vollsnes, Arvid (hovedred.): *Norges opera og balletthistorie*, Oslo 2010
- Vollsnes, Arvid: *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen. Europeer og nordmann*, Oslo 2000
- Vollsnes, Arvid: *Universitetets Aula. Glimt fra et 100-årig mangfoldig musikkliv*, Oslo 2011
- Wall, Annie: *Människor jag mötte*, Oslo 1926
- Wallem, Fredrik: *Det Kgl. Frederiks Universitets Hundreaarsjubilaum 1911*, Kristiania 1913
- Wiers-Jenssen, Hans: *Nationalteatret gjennom 25 aar*, Kristiania 1924
- Wiers-Jenssen, Hans og Nordahl-Olsen, Joh.: *Den Nationale Scene. De første 25 aar*, Bergen 1926
- Wiers-Jenssen, Hans: *Jan Herwitz. Gamle Bergensbilleder*, lystspill i fire akter, Bergen 1943 [skrevet 1912–13]
- Wikshåland, Ståle: *Fortolkningens århundre. Essays om musikk og musikkforståelse*, Oslo 2009
- Wood, Henry J.: *My life of music*, London 1938
- Zwart, Frits: «Een groots feest: het Mahlerfeest 1920, Mengelbergs 25-jarig jubileum» i *Gustav Mahler in Nederland 1903–2011* (utg. av Gustav Mahler Stichting Nederland), Rijswijk 2012, s. 20–35
- Øien, Anfinn: *Harmonilære – Funksjonell harmonikk i homofon sats*, Oslo 1975

Korrespondanse

I den løpende teksten angis henvisninger til brev o.l. ved hjelp av avsenders og mottakers initialer etterfulgt av dato. Om brevet er fra et annet år enn det teksten handler om, angis også årstall. Dato og/ eller initialer utelates dersom disse opplysningene går fram av hovedteksten (initialene er angitt i *Liste over forkortinger*, → s. 17–25).

Følgende liste er ordnet etter avsender, mottaker og dato. Ved utgitte brev henvises til brevutgaver angitt i litteraturlista foran.

Max Abraham til Fritz [Frederick] Delius, 1 brev
gjengitt i oversettelse fra tysk til engelsk i Carley
1983. **1893:** 28/2

Max Abraham til Edvard Grieg, 2 brev gjengitt i
Benestad og Brock. **1896:** 24/6 og 22/8

Leopold Auer, 1 attest i RAO. **1892:** 3/15/4

Harriet Backer til Eilif og Magda Peterssen, 1 brev
gjengitt i Kielland:234. **1904:** 1/5.

Frants Beyer til Edvard Grieg, 4 brev i BOB.
1887: 14/10 og 3/12 **1888:** 9/1 og 20/3.

Bjørn Bjørnson til Edvard Grieg, 4 brev, alle i
BOB.
1898: 30/11 og u.d. [des.]. **1899:** 15/7. **1902:** 29/5.

Bjørn Bjørnson til Johan Halvorsen, 1 brev
gjengitt i *H*:582. **1934:** 15/3.

Bjørnstjerne Bjørnson til Bjørn Bjørnson, 1 brev i
NBO. **1899:** 25/3.

Bjørnstjerne Bjørnson til Anna Charlotte Edgren,
1 brev gjengitt i Bjørnson 1965:15. **1884:** 9/9.

Bjørnstjerne Bjørnson til Bergliot Ibsen, 1 brev
gjengitt i Bjørnson 1911:72–74. **1889:** Juni, u.d.

Hjalmar Borgstrøm til Johan Halvorsen, 1 brev
gjengitt i *H*:365. **1915:** 15/2

Sverre Brandt til Gustav Thomassen, 3 brev i TAB
(formidlet av Anne Helgesen). **1925:** 16/10.
1926: 27/2 og 29/5.

Adolf Brodsky, 1 attest i RAO (kat.1251/16
hyllenr.3A 032 66 297). **1887:** 12/3.

Adolf Brodsky til Anna Brodsky, 1 brev i RNCM
(originalen er skrevet på russisk, engelsk over-
settelse fins samme sted). **1907:** 8/9.

Ferruccio Busoni til Martin Wegelius, 1 brev
gjengitt i Flodin 1922:427. **1889:** 3/7.

Comité für das Richard Wagner-Denkmal til
Edvard Grieg, 1 brev i BOB. **1903:** 2/6.

Knut Dahle til Edvard Grieg, 8 brev i BOB, de 7
første også gjengitt i Anker. **1888:** 8/4. **1890:** 8/8
og 9–16/11. **1901:** 11/10, 25/10, 31/10 og 30/11.
1902: 22/8.

Fritz [Frederick] Delius til Edvard Grieg, 6 brev i
BOB, i oversettelse fra tysk til engelsk gjengitt i
Carley 1993 (de 5 første også i Carley 1983).
1888: 19/10, u.d. [nov.] og u.d. [31st/12]. **1889:**
u.d. [febr.], u.d. [beg. av juni] og 1/7.

Sigurd Eldegard til Ludvig Bergh, 1 brev i TAB.
1909: 21/4.

Gerhard Gran til Johan Halvorsen, 1 brev gjengitt
i *H*:107. **1899:** u.d. «Onsdag» [29/3].

Edvard Grieg, 1 attest i RAO (kat. 1251/16,
hyllenr. 3A 032 66 297). **1889:** mars.

Edvard Grieg til Max Abraham, 11 brev gjengitt i
Benestad og Brock. **1889:** 12/6. **1896:** 18/6, 19/8,
7/9 og 23/11. **1897:** 26/10. **1898:** 19/6, 6/7, 18/8
og 30/9. **1899:** 10/8.

Edvard Grieg til Tor Aulin, 3 brev gjengitt i
Benestad 1998. **1899:** 9/9. **1904:** 31/3. **1905:**
9/10.

Edvard Grieg til Frants Beyer, 46 brev o.l. gjengitt
i Benestad og Kortsen. **1887:** 31/10, 22/11, 11–
12/12, 16/12, 17/12 og 25/12 **1888:** 19/1, 29/1,
20/2, 9/3, 21/3 og 12/4. **1893:** 28/2. **1896:** 24/1.
1897: 10/4, 10/12 og 14/12 **1898:** 4/2 og 27/3.
1899: 1/4, 8/5 og 1/9. **1900:** 23/4 og 24/12 **1902:**
14/2, 1/3, 24/7, 2/9 og 14/11. **1903:** 27/2 og
18/10. **1904:** 4/1, 12/2, 30/9, 18/10, 17/11 og
19/12 **1905:** 20/4, 25/10 og 12/12 **1906:** 14/1 og
2/12. **1907:** 1/1, 3/3, 10/3 og 23/3.

Edvard Grieg til Bjørnstjerne Bjørnson, 1 brev
gjengitt i Benestad 1998. **1896:** 15/7.

- Edvard Grieg til Adolf og/eller Anna Brodsky, 5 brev gjengitt i Gaukstad 1967. **1888:** 10/5. **1893:** 7/11. **1898:** 27/7. **1906:** 20/8 og 14/12.
- Edvard Grieg til Halfdan Cleve, 1 brev gjengitt i Benestad 1998. **1906:** 3/12.
- Edvard Grieg til Knut Dahle, 3 brev gjengitt i Anker. **1901:** 18/10, 25/10 og 4/11.
- Edvard Grieg til Fritz / Frederick Delius, 3 brev gjengitt i oversettelse fra tysk til engelsk i Carley 1993 (de to siste også i Carley 1983). **1888:** 6/11 og 9/12. **1903:** 1/9.
- Edvard Grieg til Henry T. Finck, 1 brev skrevet på tysk, gjengitt i Grieg 1957:49–63 (gjengitt i norsk oversettelse i Benestad 1998). **1900:** 17/7.
- Edvard Grieg til Peter Vogt Fischer, 1 brev gjengitt i Benestad 1998. **1907:** 23/3.
- Edvard Grieg til Joachim Grieg, 6 brev gjengitt i Benestad 1998. **1897:** 8/11, 16/12 og 25/12. **1898:** 6/1, 8/1 og 9/1.
- Edvard Grieg til broren John Grieg, 1 brev gjengitt i Benestad 1998. **1888:** 12/4.
- Edvard Grieg til Aimar Grønvold, 3 brev gjengitt i Benestad 1998. **1898:** 2/12. **1899:** 2/1 og 3/2.
- Edvard Grieg til Sigurd Hals, 5 brev gjengitt i Benestad 1998. **1898:** 16/4, 14/7 og 17/9. **1900:** 16/5. **1901:** 25/10.
- Edvard Grieg til Johan Halvorsen, 49 brev o.l. gjengitt i Benestad 1998 (derav 15 fra NBO og 34 fra BOB). **1888:** 31/12. **1889:** 13/8. **1894:** 15/11. **1895:** 12/2, 18/2 og 25/3. **1896:** 12/1, 2/4, «Torsdag Aften» u.d. [juni], 25/8, 15/9 og 23/11. **1897:** 26/1. **1898:** 27/2, 19/3, 8/11, 23–24/12 og 28/12 (attest). **1899:** 31/3, 4/8 og 23/11. **1900:** 3/2, 14/2, 16/2, 4/3, 7/3, 16/3, 9/4 og 10/5. **1901:** 18/10, 4/11, 23/11 og 6/12. **1902:** 10/4 og u.d. [mai] (fragment). **1903:** 6/3, 10/3, 3/4, 16/4, 24/4, 30/5, 18/8 og 31/12. **1904:** 11/1. **1905:** 28/2 og 8/3. **1906:** 1/9, 8/9 og u.d. [10/12].
- Edvard Grieg til Henri Hinrichsen, 15 brev gjengitt i Benestad og Brock. **1898:** 6/7. **1902:** 21/11 og 24/12. **1903:** 7/2, 23/2, 28/2, 5/3 og 4/9. **1904:** 5/7, 23/9 og 18/10. **1906:** 10/2, 19/2, 14/4 og 29/6.
- Edvard Grieg til Iver Holter, 17 brev gjengitt i Benestad 1998. **1892:** 26/11. **1893:** 2/9. **1894:** 17/11. **1896:** 12/1 og 19/11. **1897:** 10/4, 10/10, 26/10, 4/11 og 25/12. **1898:** 1/1, 7–8/1, 9/1, 25/1, 27/2 og u.d. «Torsdag Morgen [9/6]. **1902:** 15/9.
- Edvard Grieg til Christian Frederik Emil Horneman, 1 brev gjengitt i Benestad 1998. **1896:** 15/9.
- Edvard Grieg til Thorvald Lammers, 1 brev gjengitt i Benestad 1998. **1898:** 29/7.
- Edvard Grieg til Gottfred Matthison-Hansen, 2 brev gjengitt i Benestad 1998. **1881:** 29/4. **1898:** 28/8.
- Edvard Grieg til Moltke Moe, 2 brev gjengitt i Benestad 1998. **1903:** 20/2, 7/10.
- Edvard Grieg til John Paulsen, 2 brev gjengitt i Benestad 1998. **1903:** 24/6, 10/10.
- Edvard Grieg til Carl Rabe, 2 brev gjengitt i Benestad 1998. **1894:** 5/6 og 27/6.
- Edvard Grieg til Julius Röntgen, 16 brev gjengitt i Benestad og Stavland. **1892:** 19/6. **1896:** 20/6. **1897:** 2/10 og 17/10. **1898:** 8/4, 25/5 og 10/7. **1900:** 20/6. **1903:** 17/5. **1905:** 24/9. **1906:** 31/7, 21/11, 26/11, 9/12 og u.d. [des.]. **1907:** 6/2.
- Edvard Grieg til Gerhard Schjelderup, 12 brev gjengitt i Benestad 1998. **1899:** 2/6. **1900:** 26/5, 9/9. **1901:** 27/6, 14/7, 20/10. **1902:** 13/1, 12/12. **1903:** 23/4. **1904:** 11/4. **1905:** 26/10. **1906:** 4/7.
- Edvard Grieg til Johan Svendsen, 4 brev gjengitt i Benestad 1998. **1898:** 8/2. **1903:** 26/6. **1905:** 24/5, 5/11.
- Edvard Grieg til Olav Anton Thommessen, 1 brev gjengitt i Benestad 1998. **1898:** 30/9.
- Edvard Grieg til August Winding, 1 brev gjengitt i Benestad 1998. **1896:** 20/6.
- Nina Grieg til Hanchen Alme, 2 brev gjengitt i Simonsen og Mydske. **1887:** 18/11. **1917:** 25/10.
- Nina Grieg til Hakon Børresen, 1 brev gjengitt i Haavet:354. **1935:** 5/12.
- Nina Grieg til Fritz / Frederick Delius, 5 brev gjengitt i oversettelse fra tysk/norsk til engelsk i Carley 1993. **1892:** 26/10 og 1/12. **1893:** 21/1. **1909:** 22/5. **1915:** 27/1.
- Nina Grieg og Tonny Hagerup til Annie Halvorsen, 1 telegram gjengitt i H:624. **1935:** 4/12.
- Agathe Backer Grøndahl til Nils Backer-Grøndahl, 1 brev (avskrift) i NBO. **1902:** 4/3.
- Annie og Johan Halvorsen til Bjørnstjerne Bjørnson, 1 brev i NBO Bjørnsonsaml. **1906:** 5/5.
- Annie Halvorsen til Nina Grieg, 1 brev i BOB. **1912:** 4/7.

- Annie (og Johan) Halvorsen til Marie Nedberg, 2 brev gjengitt i *Fbr.* **1896:** 6/1. **1897:** 3/7.
- Johan Halvorsen til Jacob Anker-Paulsen, 1 brev i NBO. **1926:** 23/3.
- Johan Halvorsen til Ossian Aschan, 1 brev i ÅAB. **1922:** 10/1.
- Johan Halvorsen til Isak Bache, 1 brev i NBO. **1910:** 29/5.
- Johan Halvorsen til Frants Beyer, 2 telegrammer i NBO. **1907:** 4/9 og 5/9.
- Johan Halvorsen til Bjørn Bjørnson, 5 brev i NBO. **1906:** 10/3, 3/5 og 23/5. **1927:** 19/6. **1929:** 17/3.
- Johan Halvorsen til Bjørnstjerne Bjørnson, 8 brev i NBO Bjørnsonsaml. **1900:** 11/9. **1902:** 13/9. **1903:** 10/3, 30/3, 6/4, 20/4, 1/5 og 6/5.
- Johan (og Annie) Halvorsen til Adolf (og Anna) Brodsky, 4 brev i RNCM. **1907:** 3/1 og 23/9. **1912:** Jan. **1924:** 20/12.
- Johan Halvorsen til Axel O. Burén, 8 brev/telegrammer, de 7 første i KTAE2A:17–20 og F5B:2, det siste i NBO. **1900:** 1/12. **1903:** 4/5, 14/9 og 22/10. **1905:** 21/12. **1907:** 16/9, 17/9 og 17/9.
- Johan Halvorsen til Hakon Børresen, 3 brev i KBK. **1903:** 8/3. **1911:** 12/8. Dessuten ett u.d. [skrevet etter 1912].
- Johan Halvorsen til Berit Cleve, 1 brev i NBO. **1915:** 3/10.
- Johan Halvorsen til Halfdan Cleve, 6 brev i NBO. **1909:** 2/3. **1911:** 30/3 og 31/8. **1915:** 22/3 og 22/12. **1918:** 15/1.
- Johan Halvorsen til John Forsell, 1 brev i KTAE2A:32. **1926:** 3/9.
- Johan Halvorsen til Hulda Garborg, 3 brev i NBO. **1908:** 24/10. **1909:** 2/3. **1910:** 21/2.
- Johan Halvorsen til Børre Giertsen, 1 brev i NBO. **1901:** 4/1.
- Johan Halvorsen til Peder Gram, 1 brev i KBKNKS4941. **1926:** 29/9.
- Johan Halvorsen til Edvard Grieg, 42 brev i BOB, hvorav 7 er gjengitt i Anker. **1888:** 9/4. **1889:** 22/6. **1895:** 18/12. **1896:** 5/8, 30/8 og 10/9. **1898:** 4/3 og 14/3. **1899:** 20/7, 25/10 og 24/11. **1900:** 8/2, 12/2, 26/2, 28/2, 6/3, 30/3 og 8/6. **1901:** 21/10, 8/11, 17/11, 25/11, 26/11 og 3/12. **1902:** 26/2 og u.d. [mai]. **1903:** u.d. [ca. 10/3], 31/3 (ført i pennen av Gustav Lange), 8/4, 9/5, 3/6, 2/8 og 21/8. **1904:** 5/1. **1905:** u.d. [jan./febr.], 14/2, 7/3 og 10/3. **1906:** 22/8 [feildatert 22/7], u.d. [poststemplet 28/8] og 30/8. **1907:** 29/3.
- Johan Halvorsen til Joachim Grieg (se også Musikforeningen Harmoniens direktion), 2 brev i UBB. **1897:** u.d. [høsten]. **1901:** 16/4.
- Johan Halvorsen til Aimar Grønvold, 2 brev i NBO. **1898:** 25/10 og 8/11.
- Johan Halvorsen til Didrik Grønvold, 4 brev i NBO. **1894:** u.d. [sommeren]. **1896:** u.d. [mars]. **1897:** 16/11. **1903:** 29/10.
- Johan Halvorsen til Olav Tryggve Hagen, 4 brev i NBO. **1924:** 27/3, 22/5, 15/11 og 20/11.
- Johan Halvorsen til Annie Halvorsen, 86 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1894:** u.d. [juni (?)]. **1896:** 13/7, 17/7, 27/7, 28/7 [skal være 29/7], 30/7, u.d. [august], 16/8, 23/8, 26/8, 2/9, 3/9, 11/9, 21/9, 25/9, 26/9 og 2/10. **1898:** 29/[3], 31/3, 7/4, 12/4, 17/4, 19/4, 20/4, 22/4, 24/4 og 26/4. **1899:** u.d. «Torsdag» [16/3], u.d. [21/3] og 24/3. **1902:** u.d. «Torsdag» [25/9], 8/10 og u.d. [til jul]. **1903:** 30/9 og 2/10. **1904:** 9/10. **1908:** u.d. [9/4] og «Søndag» [12/4]. **1909:** «Thorsdag em.» [sommeren]. **1910:** 16/3, 7/4, 16/4 og «Søndag» [10/7]. **1912:** 6/7. **1913:** 20/7. **1914:** u.d. [sommeren], 12/7 og 21/7. **1915:** 10/6, 18–19/6 og 4/7. **1916:** 29/5, «Thorsdag» [22/6], «søndag» [juli] og u.d. [juli]. **1917:** 9/5 og 21/6. **1918:** u.d. [ca. 23/4], 29/4, 6/7 og 13/7. **1919:** 14/[12]. **1920:** 14/4, u.d. [april], u.d. [7/5], u.d. [9/5], 18/5, 21/5, u.d. [23/5], u.d. [juli] og 21/7. **1921:** 12/5, 25/5 og [27]/5. **1922:** 2/7. **1924:** Juli, **1925:** u.d. [nov.]. **1926:** 5/2 og u.d. [juli]. **1929:** 1/6, 2/6, 4/6, 6/6, 7/6, 8/6 og 10/6.
- Dessuten 4 udaterte telegrammer skrevet i løpet av dagene 18–28/3 1899, gjengitt i avskrift i H:105 f.
- Johan Halvorsen til Hanna [Johanne] Halvorsen (samt Rolf Hakon Halvorsen og Marie Nedberg), 2 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1880:** u.d. [januar] og u.d. [beg. av mars].
- Johan Halvorsen til Nina Grieg Halvorsen [gift Raventos 1929], 20 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1919:** 24/11 (2 stk.). **1920:** 8/1, u.d. [31/1], og 12/5. **1927:** 14/11 og 28/11. **1928:** 4/3. **1929:** 13/5, 14/5, 21/6, u.d. [18/10] og 4/12. **1930:** 16/3, 19/3, 12/4, 27/10, u.d. [ca. 1/12] og 20/12. Dessuten ett u.d. [til jul 1932, 1933 eller 1934].

- Johan og Annie Halvorsen til Rolf Grieg Halvorsen og Birgit f. Ihlen, 1 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1930:** 25/7.
- Johan Halvorsen til Rolf Hakon Halvorsen, 14 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1884:** 23/10. **1885:** 10/10 og 21/11. **1886:** 24/1, 20/3 og 28/4. **1888:** 8/3 og u.d. [oktober]. **1889:** 26/2, 16/9 og 17/12. **1890:** 6/5. **1891:** 11/6. **1893:** 6/3.
- Johan Halvorsen til Stein Grieg Halvorsen, 1 postkort, tilhører Stein Grieg Halvorsen. **1918:** 25/4.
- Johan Halvorsen til Aase Grieg Halvorsen [Koenig], 62 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1917:** 27/9, 29/10, u.d. [5/11] og u.d. [mellom nov. 1917 og vinteren 1918]. **1918:** u.d. [25/4]. **1919:** u.d. «onsdag» [våren], 12/9, u.d. [ca. 7/12], 14/[12]. **1920:** 7/1, 30/1, u.d. [ca. 31/1], «lørdag» [februar], 6/3, 18/3, 13/4, 6/5, 17/5, u.d. [mai], 24/5, 3/6, 4/6, «juni», u. d. [juli], «mandag» [høsten] og 25/11. **1921:** 21/2, 3/4, 9/10, 27/10 og 12/3. **1922:** «fredag» [sommeren], 30/9 og 4/10. **1923:** u.d. [nyttår], 25/1, 16/3, «mandag» [feildatert 1920, antakelig skrevet 1/4] og 8/4. **1927:** 14/11, 23/11, 7/12 og 26/12. **1928:** 16/3, 8/4, 8/5, 17/5, 17/6, u.d. [sept. / okt.], 12/11 og 6/12. **1929:** «januar», 16/3, 23/3, 18/5. **1930:** 15/3, 5/5, 21/6 og 16/12. **1931:** 10/2 og 22/11. **1932:** 31/1.
- Johan Halvorsen til Wilhelm Hansens musikkforlag (Jens, Alfred og / eller Asger Wilhelm Hansen), 13 brev i EWH (oppbevart sammen med forlagskontraktene). **1897:** 27/8. **1898:** 3/10 og 19/11. **1899:** 5/8. **1904:** 28/4. **1917:** u.d. [ca. 1/10]. **1921:** 8/3. **1926:** 6/1. **1927:** 16/7. **1928:** 2/1 og 11/4. **1929:** 10/5. **1930:** 12/2.
- Johan Halvorsen til Anton Heiberg, 1 brev i NBO. **1906:** 23/2.
- Johan Halvorsen til Iver Holter, 6 brev i NBO. **1893:** 5/9. **1894:** 2/5 og 6/9. **1897:** u.d. [trolig desember]. **1908:** 12/3. **1920:** 25/8.
- Johan Halvorsen til Komiteen for utdeling av stipend fra Houens Legat, 4 søknader og 1 brev i RAO (kat. 1251/16 hyllenr. 3A 032 66 297). **1889:** 28/3. **1892:** april. **1893:** 27/5. **1896:** 3/3. **1898:** 25/5.
- Johan Halvorsen til Bergliot Ibsen, 2 brev i NBO. **1929:** 29/1. **1932:** 28/10.
- Johan Halvorsen til [Peter] Rosenkrantz Johnsen, 1 brev («Autograf») Fylkesarkivet i Sogn og Fjordane [digitalisert]: **1902:** 2/1.
- Johan Halvorsen til Robert Kajanus, 1 brev i UBH. **1925:** 17/8.
- Johan Halvorsen til Anker Kirkeby, 1 brev i KBK. **1918:** 7/5.
- Johan Halvorsen til Den kongelige norske regjerings Kirke- og undervisningsdepartement, 1 søknad i RAO (kat. 1251/20 hyllenr. 3A 030 24, pk. 49b). **1896:** 3/3.
- Johan Halvorsen til Helge Koenig, 1 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.*:128. **1920:** 10/5.
- Johan Halvorsen til Kongl. Teaterdirektionen, Stockholm, 1 telegram i KTA E2A:9. **1884:** 29/8.
- Johan Halvorsen til Vilhelm Krag, 1 brev i NBO. **1910:** 31/12.
- Johan Halvorsen til Ole Johan Larsen, 2 brev i UBB. **1906:** 16/8. og 20/8.
- Johan Halvorsen til Hannah Løvenskiold, 1 brev i privat eie (Leopold Løvenskiold). **1916:** 1/7.
- Johan Halvorsen til Tor Mann, 2 brev i KMA. **1926:** 9/9. og 29/12.
- Johan Halvorsen til Elli Martens, 1 brev i NBO. **1898:** 8/11.
- Johan Halvorsen til Heinrich Martens, 1 visittkort i NBO, u.d. [før 1899].
- Johan Halvorsen til Wilhelm Matthison-Hansen, 1 brev i MMK. **1921:** 2/12.
- Johan Halvorsen til Hjalmar Meidell, 1 brev i NBO. **1921:** 26/9.
- Johan Halvorsen til August Christian Mohr, 1 brev i NMS (vedlagt 8398:646, ork.-/korpartitur til Kroningskantaten). **1906:** 23/6.
- Johan Halvorsen til Olallo Morales, 2 brev i KMA, F7E:1. **1927:** 12/4 og 8/5.
- Johan Halvorsen til Johan Ludvig Mowinckel (jr.), 5 brev i NBO. **1923:** 22/1. og 12/4. **1924:** u.d. [vinteren] og 9/2. **1932:** 18/2.
- Johan Halvorsen til Musikforeningen Harmoniens direktion (se også Joachim Grieg), 1 brev i UBB. **1901:** 19/6.
- Johan Halvorsen til Marie Nedberg, 38 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1885:** 28/12. **1887:** 2/8. **1888:** 16/5. **1889:** 28/12. **1891:** 8/11. **1892:** u.d. [ca. 15/4]. **1893:** 28/2 og 20/8. **1894:** u.d. [mars] og 4/7. **1895:** 3/4 og 28/5. **1896:** 16/3 og 1/11.

- 1903:** 10/3. **1904:** 26/8. **1906:** 28/5, 10/6 og 15/12. **1907:** 21/4, 9/6 og 6/10. **1908:** 29/12. **1909:** «Mandag» [29/11 eller 6/12]. **1910:** 10/3 og 29/7. **1911:** 12/4, 28/10 [feildatert 28/9] og 24/12. **1912:** 26/2. **1919:** 16/10. **1921:** 11/1. **1928:** 3/2. **1929:** 25/7 og 2/11. **1930:** 24/7 og 15/10. **1935:** 25/1.
- Johan Halvorsen til Carl Nielsen: 3 brev i Carl Nielsen-arkivet, KBK (nr. 1 og 3 også publisert i brevutgaven): **1906:** 13/11. **1917:** 15/10 og 28/10.
- Johan Halvorsen til Tobias Norlind, 3 brev i MMS. **1912:** 25/10. **1913:** 21/6. **1926:** 5/5.
- Johan og Annie Halvorsen til Gina Oselio, 2 brev i NBO: 3/1 [u.å.] og u.d.
- Johan Halvorsen til Gina Oselio, 4 brev i NBO. **1901:** 31/1 og 2/10. **1907:** 28/3. **1926:** 1/2.
- Johan Halvorsen til Kathleen Parlow, 4 brev i Music Library, University of Toronto, Canada. **1909:** 28/1, 1/6, 9/8 og 15/8.
- Johan Halvorsen til Hr. Poulsen, 1 brev i NBO. **1900:** 5/9.
- Johan og Annie Halvorsen til Sophie Reimers, 1 brev i NBO. **1914:** 2/11.
- Johan Halvorsen til Ingolf Schancke, 1 brev i NBO. **1922:** 21/8.
- Johan Halvorsen til Gerhard Schjelderup, 36 brev i NBO samt 1 gjengitt i Schjelderup:97. **1899:** 20/4 og 20/9. **1900:** 6/5 og 25/8. **1901:** 7/2, 11/4, «juni» og 15/8. **1902:** 29/1. **1904:** 16/6. **1907:** 9/8. **1908:** 12/8 og 23/8. **1909:** 28/4. **1910:** 23/2 og 22/8. **1912:** 31/5 og 7/6. **1913:** 24/1, 7/4, 28/5, 3/6, 7/6, 23/9 og 15/12. **1914:** 17/2, 30/3, 1/4, 6/4, 16/4, 23/4 og 27/11. **1915:** 2/1, 3/6 og 16/8. **1918:** 2/12. **1919:** 17/11.
- Johan Halvorsen til Johan Selmer, 1 brev i NBO. **1891:** 7/12.
- Johan Halvorsen til Jean Sibelius, 1 brev i UBH. **1922:** 4/3.
- Johan Halvorsen til Anders Stilloff, 1 brev i NBO, u.d. (1925 eller seinere)
- Johan Halvorsen til Johan Svendsen, 1 brev i Johan Svendsens arkiv, MMK. **1898:** 29/12.
- Johan Halvorsen til Sigrid Johan Svendsen, 1 brev i NBO, oppbevart sammen med manuskriptet til *Verke 3 nr. 5* (Mus.ms. a5452): **1932:** 11/11.
- Johan Halvorsen til Gustav Thomassen, 2 brev i NBO. **1926:** 16/3. **1929:** u.d. [medio mars]
- Johan Halvorsen til Nils Vogt, 1 brev i NBO. **1911:** 24/12.
- Johan Halvorsen til Thorolf Voss, 1 brev i NBO. **1934:** 19/3.
- Johan Halvorsen til Annie Wall, 2 brev i NBO. **1926:** 14/10 og 16/12.
- Johan Halvorsen til Hans Wiers-Jenssen, 1 brev i NBO. **1915:** 8/8.
- Johan Halvorsen til Per Winge, 1 brev i NBO. **1918:** 5/10.
- Rolf Hakon Halvorsen til Annie Halvorsen, 1 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1898:** u.d. [ca. 17/4]. Dessuten 1 telegram gjengitt i avskrift i *H:*106. **1899:** 27/3.
- Rolf Hakon Halvorsen til Johan Halvorsen, 7 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1884:** 13/3, 16/4, 22/4, 19/5, u.d. [30/8] og 6/9. **1885:** 31/3.
- Rolf Hakon Halvorsen til Johan Halvorsen, 1 telegram gjengitt i avskrift i *H:*73. **1894:** 28/6.
- Rolf Hakon Halvorsen til Marie Nedberg, 4 brev gjengitt i avskrift i *Fbr.* **1890:** 16/1. **1894:** 17/10. **1911:** u.d. [ca. 8/4]. **1914:** 14/2.
- Wilhelm Hansens musikkforlag (v/Jens Wilhelm Hansen) til Edvard Grieg, 1 brev i BOB. **1895:** 10/6.
- Wilhelm Hansens musikkforlag (v/Asger Wilhelm Hansen) til Johan Halvorsen, 1 brev i EWH (blåkopi oppbevart sammen med forlagskontraktene). **1930:** 4/10.
- Henri Hinrichsen til Edvard Grieg, 5 brev gjengitt i Benestad og Brock. **1897:** 15/9. **1903:** 25/2, 3/3, 31/8 og 14/11.
- Iver Holter, 1 attest i RAO (kat. 1251/16 hyllenr. 3A 032 66 297, også gjengitt i *H:*34), **1889:** 15/4.
- Iver Holter til Bjørn Bjørnson, 2 brev i NBO. **1898:** 14/10. **1899:** 19/3.
- Iver Holter til Edvard Grieg, 6 brev i BOB. **1893:** 29/8. **1897:** 13/11, 18/12 og 30/12. **1898:** 12/1 og 10/2.
- Iver Holter til Gerhard Schjelderup, 2 brev i NBO. **1900:** 7/6. **1908:** 14/8.
- Kirke- og undervisningsdepartement, Den kongelige norske regjering, til Komitéen for Uddelingen af Tonekunstneres Reisestipendier i udlandet, 3 følgebrev vedlagt søkerlister i RAO (kat. 1251/20 hyllenr. 3A 030 23 pk. 46–47). **1889:** 19/5. **1892:** 15/6. **1893:** 23/5.

- Martin Knutzen til Erika Stang, 1 brev gjengitt i NMG 1939:13–16. **1888**: 22/2
- Komitéen for Uddelingen af Tonekunstneres Reises stipendier i udlandet til Den kongelige norske regjerings Kirke- og undervisningsdepartement, 1 innstilling i RAO (kat. 1251/20 hyllenr. 3A 030 23 pk. 46–47). **1889**: 14/6.
- Kongl. Teaterdirektionen, Stockholm til Johan Halvorsen, 1 telegram i KTA B1A:5. **1884**: 29/8.
- Sigurd Lie til Elli og Heinrich Martens, 1 brev gjengitt i Græsvold og Mathiesen: **1898**: 6/6.
- Sigurd Lie til Heinrich Martens, 2 brev gjengitt i Græsvold og Mathiesen: **1896**: 15/2 **1897**: 24/3.
- Olav Moe til Arne Bjørndal, 1 brev i Bjørndal-samlingen i Bergen. **1959**: 24/9.
- Ottokar Nováček til Fritz [Frederick] Delius, 1 brev gjengitt i oversettelse fra tysk til engelsk i Carley 1983. **1896**: 7/[5].
- Ole Olsen til Edvard Grieg, 1 brev i BOB (også gjengitt i Gundersen:83 f.). **1881**: 12/9.
- Julius Röntgen til Edvard Grieg, 1 brev gjengitt i Benestad og Stavland. **1897**: 7/10.
- Gerhard Schjelderup til Edvard Grieg, 3 brev i BOB. **1901**: 27/10 og 31/12 **1902**: 4/11.
- Gerhard Schjelderup til Johan Halvorsen, 1 brev (kladd) i NBO. **1914**: u.d. [høsten].
- Christian Sibelius til Jean Sibelius, 2 brev delvis gjengitt i Tawaststjerna:110 og 113. **1889**: 12/11. **1890**: 6/5.
- Christian Sinding til Fritz Delius, 2 brev gjengitt i oversettelse fra tysk til engelsk i Carley 1983. **1889**: 20/5. **1892**: 20/10 (med påtegning fra EG).
- Christian Sinding til Edvard Grieg, 2 brev i BOB. **1887**: 14/2 og 5/10.
- Christian Sinding til Iver Holter, 5 brev i NBO. **1886**: 26/10 og 29/10. **1887**: 16/1 og 1/5. **1888**: 21/1.
- Gulbrand Svendsen til Elise Svendsen, 1 brev i NBO. **1894**: 9/7.
- Johan Svendsen til Edvard Grieg, 1 brev i BOB. **1898**: 18/9.
- Johan Svendsen til Aimar Grønvold, 2 telegram/brev i NBO. **1899**: 28/2 (telegram) og 3/3.
- Johan Svendsen til Iver Holter, 3 brev i NBO. **1894**: 20/10 og 31/12 **1900**: 15/6.
- Johan Svendsen til Gulbrand Svendsen, 5 brev i NBO. **1883**: 11/9. **1891**: 22/12 **1892**: 18/8. **1894**: 31/7. **1898**: 2/7.
- Paolo Sperati til Johan Halvorsen, 2 brev gjengitt i avskrift i *Fbr*. **1879**: 30/5. **1881**: 20/8.
- Fartein Valen til Otto Lous Mohr, 1 brev (under utgivelse av Arvid O. Vollsnes). **1916**: 18/11.
- Martin Wegelius til Leonard Borgström, 1 brev i SAA. **1890**: 24/5.

Annet arkivmateriale

Edberg: Programsamling for konserter i Stockholm, Svenskt musikhistoriskt arkiv (SMA)

Forlagskontrakter mellom Halvorsen og Wilhelm Hansens musikkforlag (arkivert i EWH), datert 3/4 1895 («Bojarernes Indtogsmarsch», avskrift fra 1915), 23/11 1895 («Passacaglia»), 4/7 1896 (3 Sange), 25/8 1896 («Capriccio»), 24/10 1896 (ad forskuddshonorar for *Mosaïque*, «Élégie», «Crépuscule», «Air norvégien», «Andante religioso», Norske danser nr. 1 og 2, «Sarabande» og arr. av Neuperts etyde i F), 26/6 1901 (*Tordenskjold*), 1/6 1902 (3 sanger fra *Gurre*), 20/12 1902 («Varde»), 9/6 1903 («Norsk Festouverture»), 28/9 1903 (*Kongen og Gurre*), 28/4 1904 (Dansescene fra *Dronning Tamara*), 27/9 1904 («Alrune» fra *Dronning Tamara*), ?/2 1905 (*Fossegrimmen*), 11/7 1909 (*Miniaturer*), 30/9 1909 (ork.versjoner av Norske danser nr. 1 og 2 samt «Veslemøys sang»), 29/5 1911 (*Suite ancienne*), 14/9 1912 («Den gamle fiskerens sang» fra *Tordenskjold*), 31/5 1913 (arr. for str. av Bulls «I ensomme Stunde»), 11/1 1921 (2 norske rapsodier), 8/3 1921 (arr. av Lassons «Crescendo»), 30/9 1924 («Marche chevaleresque» fra *Cyrano de Bergerac*), 25/9 1925 («Lyrisk intermezzo» fra *Cyrano de Bergerac*), 11/10 1926 («Bergensiana») og 5/9 1933 (*Norske Eventyrbilleder*). Se også korrespondanse JH til WH.

Hochschule für Musik und Theater – Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig: Håndskrevne program (innbundet) for Leipzig-konservatoriets aftenunderholdninger 14.3.1883–9.7.1887

Hochschule für Musik und Theater – Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig: Trykte program (innbundet) for Leipzig-konservatoriets elev- og eksamenskonserter

Hochschule für Musik und Theater – Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig:
Inskripsjonsprotokoll for MK i Leipzig

Hochschule für Musik und Theater – Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig: Halvorsens to vitnemål fra MK i Leipzig, datert 15. mars 1887 og 31. mars 1888

Harmonien, Musikselkabet: «Forhandlings-Protokol i Selskabet 'Harmonien' 18. 9. 1882 – 13. 11. 1925», UBB, Ms 765

Knutzen, Martin: Utklippsbok med en del innlagte brev m.m., Drammens museum (DA 415)

Ministerialbøker (kirkebøker) for bl.a. Bragernes, Holmestrand og Botne, RAO (nå digitalisert på <http://www.arkivverket.no/arkivverket/Digitalarkivet>).

Det Kongelige Bibliotek, København (KBK), Danske Afdeling, Småtryk: Programhefter for Palæ- og Tivoli-konserter i København 1895–1930

Kristiania Adressebog/Adressebog for Christiania By (div. årganger), mikrofilmer/originaler i NBO og RAO

Kungl. musikalska akademiens arkiv, Stockholm (KMA): Diverse materiale angående musikkonservatoriet i Stockholm 1884–85, bl.a. elevmatrikler, eksamensprotokoll, regnskap (vedlagt konsertprogram som verifikasjoner), program for elevkonserter, «Albert Rubensons handlingar» (bl.a. med timeplaner, oversikt med kommentarer over prøvespill og fortegnelse over stipender)

Kungl. teatrarnas arkiv, Stockholm: Diverse materiale angående de kongelige scenene i Stockholm 1884–85, 1903 og 1916, samt en del brev og telegram (inngår i lista over korrespondanse, se over)

Lappalainen, Seija: Database med konserter i Helsingfors

- Musikmuseet, Stockholm: Utklippssamling fra svenske aviser og tidsskrifter m.m., samt en del brev (jf. over)
- Musikkfesten i Bergen 1898: Referat fra møte i «Komiteen for Musikfesten» 30/12 1897, UBB, Ms. 548.c
- Mørk, Ulrik: Utklippsbøker med fyldig samling av programhefter, aviskritikker etc. fra konserter og andre musikkbegivenheter i Kristiania/Oslo i perioden 1899–1940, NMS (benyttes som kildehenvisning – UMU – i de tilfellene avisutklipp ikke har latt seg identifisere)
- Nasjonalbiblioteket for Russland, St. Petersburg: Div. materiale innsamlet og oversatt til engelsk for NRK og Johan Halvorsen Selskapet av Svetlana Berkova
- Nationalbiblioteket, Oslo: Hanske, søkbar katalogatolog over privatarkiv og musikkmanuskripter med direkte lenker til digitaliserte manuskripter (<http://www.nb.no/hanske>).
- Den Nationale Scene: Plakater med program for forestillingene 1893–99 (med opplysninger om mellomaktsmusikken), Teaterarkivet, Universitetet i Bergen
- Den Nationale Scene: Div. programhefter (med opplysninger om mellomaktsmusikken), Teaterarkivet, Universitetet i Bergen
- Den Nationale Scene: Styreprotokoll for perioden 1893–99, Teaterarkivet, Universitetet i Bergen
- Nationaltheatret: Styreprotokoll for periodene 1898–1909 og 1915–30, Nationaltheatrets bibliotek
- Nationaltheatret: Plakater med program for forestillingene 1899–1929 (med opplysninger om mellomaktsmusikken), Norsk Teatersamling, Universitetsbiblioteket i Oslo (nå NBO)
- Norsk Rikskringkasting, programsamlingen, lydbånd 2522, kutt 6: «Intervju med fru Johan Halvorsen», ved Øivind Bergh (til programmet «Miniatyrportrett i toner, Johan Halvorsen»), opptaksdato 27.11.1951.
- Norsk Rikskringkasting, programsamlingen, lydbånd 3113, kutt 3: «Fru Annie Grieg Halvorsen forteller om Edvard Grieg», ved Kristian Lange, opptaksdato 18.6.1957.
- Norsk Rikskringkasting, programsamlingen, lydbånd 81905–81906: «En malmfuru i den åndelige norske skog. Et 50 årsminne for Johan Halvorsens død» [inneholder bl.a. intervjuer med Stein Grieg Halvorsen og Lillebil Ibsen], ved Jan Eriksen, opptaksdato 5.12.1985.
- Riksarkivet i Oslo, hyllenr. 2B 02425 (3. rullebok, 1871–1904): «Rulle for 2den Akershusiske Infanteri-Brigades Depotafdeling over de ved samme ansatte menige Stridsmænd af Linien samt Underofficers- og Musikelever», Johan August Halvorsen er her innskrevet 6.6.1879 med matrikelnummer 1079 (s. 90).
- Riksarkivet i Oslo, kat. 1251/16, hyllenr. 3A 032 66, pk. 297: 4 søknader og 1 brev fra Halvorsen til Komiteen for utdeling av stipend fra A.C. Houens Legat for norske kunstnere og videnskabsmænd.
- Riksarkivet i Oslo, kat. 1251/20, hyllenr. 3A 030 24, pk. 49 b: 1 stipendsøknad fra Halvorsen til Den kongelige norske regjerings Kirke- og undervisningsdepartement.
- Schnedler-Petersen, Frederik: Utklippsbøker med kritikker o.a. fra konserter i København, Musikhistorisk museum / Claudius' Samling i København (MMK)
- Slektsopplysninger skrevet inn i Halvorsen-familiens bibel, tilhører Rolf Grieg-Halvorsen [2] *Svenskt pressregister 3 ff.*, Lund 1973 ff.
- Qvamme, Børre: Ringpermer med konsertoversikter og konsertprogrammer fra Kristiania, IMV/UiO.